

الجمهورية العربية السورية

جامعة دمشق

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم الآثار – الدراسات العليا

التمثيلات الحيوانية في اللوحات الفسيفسائية البيزنطية في الشمال السوري

(من القرن الرابع حتى القرن السابع الميلادي)

مشروع دراسة معد لنيل درجة الماجستير في الآثار الكلاسيكية

إعداد الطالبة: أمل نصر حسين

اشراف:أ.د زياد سلهب

دمشق ٢٠١٨م / ١٤٣٩هـ

فهرس المحتويات

العنوان **الصفحة**

المقدمة

- **إشكالية البحث.. ٢**
- **أهمية البحث وأهدافه... ٣**
- **منهجية البحث.. ٤**

الفصل الأول

الإطار الجغرافي والتاريخي لمنطقة الشمال السوري

أولاً- الإطار الجغرافي.. ٨

ثانياً- الإطار التاريخي لمنطقة الشمال السوري خلال العصر البيزنطي........... ١٤

١- الدّعوة المسيحيّة في المنطقة.. ١٦

٢- بداية الامبراطوريّة الرومانية المسيحيّة والتّنازع المذهبي.................. ١٩

٣- السنوات الأخيرة وعصر الانحطاط ٢٦

ثالثاً-تاريخ الدراسات والبحث الأثري في الشمال السوري........................ ٣٢

الفصل الثاني

فن الفسيفساء تقنيّةً وتاريخاً ومراحل تطوره في الشمال السوري

أولاً- فن الفسيفساء: ٤١

١- تعريف فن الفسيفساء.. ٤١

٢- تنظيم الزخارف.. ٤٣

٣- طرق التصنيع.. ٤٣

٤- الطبقات... ٤٤

٥- أنواع الفسيفساء.. ٤٤

٦- تقنيات تصنيع فن الفسيفساء... ٤٥

ثانياً– تاريخ فن الفسيفساء: ٤٩

١– الفسيفساء منذ الأصول ٤٩

٢– الفسيفساء الإغريقية – فسيفساء الحصى.......................... ٥٠

٣– الفسيفساء الهلينستية ٥٦

٤– الفسيفساء الرومانية.. ٥٩

٥– الفسيفساء البيزنطية.. ٦٣

ثالثاً– مراحل تطور فن الفسيفساء في الشمال السوري: ٦٧

١–المرحلة الأولى: من بداية القرن الثاني حتى نهاية القرن الثالث الميلادي... ٦٧

٢–المرحلة الثانية: تشمل القرن الرابع الميلادي......................... ٦٩

٣–المرحلة الثالثة: من بداية القرن الخامس حتى نهاية القرن السابع الميلادي. ٧١

الفصل الثالث

دراسة اللوحات الفسيفسائية ذات المشاهد الحيوانية فيالمنطقة

١_ فسيفساء أم حارتين ٧٧

٢_ فسيفساء التّمانعة ٧٨

٣_ فسيفساء النّيحة ٨٣

٤_ فسيفساء الهوات ٨٥

٥_ فسيفساء بابولين ٨٧

٦_ فسيفساء بسنقول ٩٠

٧_ فسيفساء تل ترعي ٩٢

٨_ فسيفساء تل عار ٩٣

٩_ فسيفساء جكارة ٩٦

١٠_ فسيفساء حدادين ٩٨

١١_ فسيفساء حوارتة ٩٨

١٢_ فسيفساء حويجة حلاوة ١٠٠

١٣_ فسيفساء خربة موقا ١٠١

١٤_ فسيفساء عقربات ١٠٣

١٥_ فسيفساء عين لاروز ١٠٥

١٦_ فسيفساء فركيا ١٠٨

١٧_ فسيفساء كفر طاب ١١٠

١٨_ فسيفساء معرّة بيطار ١١١

١٩_ فسيفساء معراتا ١١٢

الفصل الرابع

دراسة تحليلية مقارنة للوحات الفسيفسائية حسب موضوعاتها

أولاً- مشاهد الجنة ١١٥

١- مشاهد الحيوانات المتناظرة ١٣٤

أ- أزواج من الطيور **١٣٥**

ب- أزواج من الحيوانات المسالمة **١٣٧**

٢-المشاهد الحيوانية في وضع السلام.................................. ١٤١

٣- مشهد آنية تخرج منها أغصان كرمةٍ تحتضن طيوراً وحيواناتٍ مسالمة..... ١٤٣

ثانياً- المشاهد القتالية بين الحيوانات ١٤٥

١- مشاهد المطاردة ١٤٥

٢-مشاهد المواجهة ١٥٤

٣-مشاهد الافتراس ١٥٦

٤- المشاهد الحيوانية المصورة بعدة وضعيات ١٥٧

ثالثاً- مشاهد الحياة الرعوية ١٦٥

رابعاً- المشاهد الحيوانية المنعزلة ١٧٢

النتائج والخاتمة ١٧٨

جداول بأسماء اللوحات الفسيفسائية المدروسة ١٨٢

ملحق الصور ١٩٠

قائمة المصادر.. ٢٢٦

المراجع العربية ٢٢٦

قائمة المراجع الأجنبية ٢٣٠

مواقع الانترنت ٢٣٣

الملخص باللغة العربية:

إنّ اكتشاف العدد الكبير من اللوحات الفسيفسائيّة التي تحمل تمثيلاتٍ حيوانيّةٍ في منطقة الشّمال السوري في الفترة ما بين القرن الرابع والسّابع الميلاديين قد استوجب القيام بهذه الدّراسة التي اعتمدت على تجميع المادة العلميّة المدروسة المتمثّلة بالحصول على صورٍ لهذه اللوحات من خلال الزيّارات الميدانيّة للمواقع ومساعدة أهالي المنطقة، بالإضافة إلى الاعتماد على أرشيف المديريّة العامّة للآثار والمتاحف.

لقد قمنا في البداية بدراسة الإطار الجغرافي والتاريخي وتاريخ الدراسات السابقة لمنطقة الشمال السوري، ومن ثمّ تمّ التعريف باللوحات الفسيفسائية قيد الدراسة والتي اكتشفت في هذه المنطقة من خلال تقديم عرضٍ لكل لوحةٍ يتضمّن مكان الاكتشاف وطبيعة المبنى، موضوع اللّوحة، تاريخ الرّصف، وتقديم تأريخ تقريبي للوحات غير المدروسة عن طريق مقارنتها مع مشاهد أخرى مؤرّخة مشابهة لها من حيث الموضوعات والتّقنيّة، بالإضافة إلى توثيق هذه اللوحات ومعرفة وضعها الرّاهن في ظلّ الحرب التي تعيشها المنطقة وخروجها عن سيطرة الدّولة. أما الخطوة التالية فكانت القيام بتصنيف هذه اللوحات إلى مجموعات حسب موضوعاتها المتناولة، ومن ثمّ تحليل المشاهد زخرفيّاً ومقارنتها مع مثيلاتها المدروسة في مناطق أخرى، ومن خلال هذا التحليل والمقارنات تمّ التوصل إلى معرفة الأصول التّصويرية لها، فمنها ما كانت تعود إلى أصولٍ وثنيّةٍ نفّذت بصبغةٍ مسيحيّةٍ، ومنها ما كان وليد المعتقدات الدينية المحلية. كما تمّ تحديد الدلالات الرّمزية لهذه المشاهد التي كانت في غالبيتها مستوحاة من الكتاب المقدس. بالإضافة إلى ذلك قمنا بربط هذه الموضوعات مع طبيعة المبنى الذي رُصفت فيه، فالقليل منها كان يرصف مبانٍ مدنيّةٍ، أما الغالبية فقد كانت ترصف أرضيات الكنائس لتمثّل عنصرا هاماً من عناصر الكنيسة ضمن هدفٍ محدّد وهو سهولة نقل شعائر الدين المسيحي إلى كافة الناس وتفسير النصوص الدينية الرمزيّة بصورةٍ ماديّةٍ محسوسة.

وبذلك تكون هذه الدراسة للوحات الفسيفسائية قد قدّمت من خلال موضوعاتها الحيوانية المتنوّعة فكرةً عن التّقاليد الفنيّة والثّقافيّة والدينية التي كانت سائدة في هذه المنطقة التي كانت مركزاً هاماً لانتشار الدين المسيحي في تلك الفترة.

المقدمة:

يعزي الكثير من الباحثين كل ما في بلادنا من تراثٍ الى اليونان أو الرومان أو البيزنطيين، وهذا يعتبر موقفا ظالماً بالنسبة إلى الحضارة التي تميزت بها بلادنا، فسورية هي الفنّ والتاريخ وفي شطرها الشّمالي روائع الحضارة التي تتجلى فيها بصمات السالفين، وهنا نخص بالذكر الفسيفساء التي هي في حقيقتها عبق الماضي يتلألأ فيها الفن بروعةٍ أخّاذةٍ وسحرٍ بديعٍ، خاصةً أن الفسيفساء تعتبر من أكثر الاشكال الفنية التزينية التي وصلتنا بحالةٍ جيدةٍ، لذلك فهي تشكّل وثيقةً أثريةً هامةً تخلّد عمل الانسان عبر فتراتٍ زمنيةٍ مختلفةٍ، ويمكن من خلالها تتبع تطور الأساليب الزخرفية سواءً كانت بشريةً أو حيوانيةً أو نباتية أو هندسيةً. حيث يتم تشكيل هذه الزخارف من خلال تجميع وحدات منفردة من قطع حجارة أو رخام أو زجاج أو صدف ... لتشكيل وحدة لها كيانٌ وطابعٌ موحدٌ، وهناك اسلوبين مختلفين لهذا الفن، الأول هو الفسيفساء الجدارية التي تستخدم في كسوة الجدران الداخلية للمباني الدينية والمدنية، والثاني هو الفسيفساء الأرضية وهي تستعمل في تلبيس أرضيات المباني الدينية والمدنية أيضا. لقد بدت روعة هذا الفن بشكل مبكر من العصر الكلاسيكي حيث ظهر في عدة لوحات، ثم تطور في العصر الهلينستي والقرون التي تليه وخاصةً في المرحلة الرومانية في حوض البحر الأبيض المتوسط، وبذلك تعتبر القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد العصر الذهبي للفسيفساء المعتمدة على الميثولوجيا الإغريقية والرومانية، أما في العصر البيزنطي فقد اتخذها فنانو هذا العصر وسيلةً هامةً للتعبير عن المعتقدات الجديدة المناهضة للديانات والمعتقدات الوثنية القديمة.

وبما أن بلاد الشام وسورية بشكلٍ خاصً كانت وما زالت مهداً للحضارات عبر التاريخ فقد احتلت مركز الصدارة في هذا الفن حيث تطور هذا الفن فوق أرضها بشكل يتماشى منهجيا مع جميع نواحي الحياة، حيث نجح الفنان بالتوفيق بين جمال التصوير والإبداع الهندسي والتمثيل النباتي والحيواني المجسد على العديد من اللوحات الفسيفسائية التي تزين جدران المتاحف السورية لتبرهن على براعة صانعيها، وتثير الدهشة والإعجاب لكل من يراها، ويعتبر متحف معرة النعمان الأشهر في العالم لما يحتويه من هذه اللوحات الرائعة.

إن اللوحات الفسيفسائية التي تعود إلى الفترة الكلاسيكية قد أعطت نتائجاً مهمةً بالنسبة للأماكن التي اكتشفت فيها كتأريخ المبنى ومعرفة الغرض الذي بني من أجله هذا المبنى، مما دفع الباحثين إلى الاهتمام بهذا الفن والتعمق في تحليل مشاهده المنفذة على اللوحات ولاسيما خلال القرن الماضي. وقد كان أكثر المهتمين بهذا الفن هم من الباحثين الأجانب أمثال الباحثة البلجيكية جانين بالتي **(Janine Balty)** التي نشرت العديد من الكتب والمقالات تناولت فيها الفسيفساء في سورية، جان شارل بالتي **(Jean Charles Balty)**، بيير كانيفيت **(Pierre Canvite)**، ودونسيل فوت **(Douncel Vout).** أما الأبحاث التي قام بها باحثون سوريون فقد كانت قليلةً للأسف، وهي عبارة عن مقالاتٍ منشورةٍ في بعض المجلات. فكان لابد للطلاب السوريين المتخصصين في الآثار الكلاسيكية لنيل درجة الماجستير والدكتوراه من إغناء مكتبتنا بالأبحاث العربية المتخصصة في هذا المجال.

ونحن نخص في هذا البحث دراسة اللوحات المكتشفة في الشمال السوري الذي يعتبر الأغنى أثرياً في سورية، حيث تم اكتشاف العديد من اللوحات الفسيفسائية الغير مدروسة والتي تتميز بمواضيعٍ متنوعةٍ كان يغلب عليها التمثيلات الحيوانية التي تشكل الكم الأكبر من التمثيلات الأخرى، لذلك فهي تشكل مادةً علميةً وفنيةً تستوجب الدراسة والبحث العلمي لتحليل موضوعاتها من قبل الباحثين، فهي ستعطي فكرةً عن التقاليد الفنية والثقافية والاقتصادية بشكلٍ عام، وعن التقاليد الدينية التي كانت سائدةً في هذا المجتمع الذي كان مركزاً مهماً لانتشار الدين المسيحي ومعتقداته بشكلٍ خاص. وبذلك نكون قد وضعنا لبنةً من لبنات البناء الأثري المتمثل بفن الفسيفساء الذي يعتبر عنصراً مهما يسهم في التعرف على الحضارة السورية العريقة.

اشكالية البحث:

لقد اكتشف في سورية عدد كبير من لوحات الفسيفساء التي تعود بمعظمها الى الفترة البيزنطية، وقد تمت دراسة هذه اللوحات من قبل بعض الباحثين الأجانب، ونشرت هذه الدراسات في عدة مجلات كما في مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية ومجلة Syria، بالإضافة الى مقالاتٍ نشرت في عدد من المجلات الأخرى، ولكن هذه الدراسات كانت تشمل اللوحة بشكل عام بما تحويه من زخارفٍ متنوعةٍ، ولم تظهر أي دراسة متخصّصة تشمل المشاهد الحيوانية، مع أن هذه المشاهد قد انتشرت بكثرة خلال العصر البيزنطي في سورية بشكل عام وفي الشمال السوري

بشكل خاص، بالإضافة إلى ذلك ظهرت اكتشافاتٌ عديدةٌ للوحاتٍ فسيفسائيةٍ فريدةٍ ولم تدرس بعد، وهذا ما دفعنا للقيام بهذه الدراسة للوحات الفسيفسائية التي تحوي هذه المشاهد، وتحليل عناصرها الزخرفية ومقارنتها مع مثيلاتها من مناطق أخرى سواء من داخل سورية أو خارجها. وذلك للإجابة عن الكثير من التساؤلات الهامة منها:

- ماهي الموضوعات التي نُفّذت على هذه اللوحات؟ وماهي الموضوعات الكثر تمثيلاً؟
- ما هو الأصل التصويري لهذه المشاهد الحيوانية؟ فهل هي تعود لأصولٍ تصويريةٍ من الثقافات القديمة أم نُفّذت بصبغةٍ محليّةٍ مسيحيةٍ.
- ماهي رمزيّة هذه المشاهد الحيوانية؟ فهل هي مستوحاة من الكتاب المقدس؟ أم مستعارة من الثقافات الوثنية، أم كان الهدف من تمثيلها للزينة فقط؟
- هل هذه المشاهد مرتبطة بطبيعة المبنى التي اكتشفت فيه؟

سنحاول في هذا البحث الاجابة عن كل هذه التساؤلات وغيرها للتعرف على مختلف الجوانب الفنيّة المتعلّقة بتنظيم سطوح هذه الأرضيات خلال العصر البيزنطي، وذلك بالاعتماد على المصادر الأثرية المتمثلة باللوحات نفسها بالإضافة الى المراجع الأجنبية التي تطرقت إلى هذا المواضيع.

أهمية البحث وأهدافه:

تأتي أهمية سورية الشمالية من كثرة المواقع والأماكن الأثرية فيها والتي تعود إلى الفترة الكلاسيكية بشكل عام والفترة البيزنطية بشكل خاص، حيث تعتبر منطقة جبل الزاوية في ريف ادلب ومنطقة جبل سمعان في ريف حلب والقرى المحيطة بها من أكثر المواقع الأثرية أهميةً، حيث تم اكتشاف عشرات المباني التي ضمت لوحاتٍ فسيفسائيةٍ تحمل موضوعاتٍ متعددةٍ، وكان يغلب عليها تصوير الأشكال الحيوانية، لذلك فهي تشكل رصيداً هاماً من أرصدة التّراث الحضاري الذي يعكس الحالات الثقافية والدينية التي كانت سائدةً في منطقة الشمال السوري. وهذا البحث يسعى من خلال منهجيّته إلى تقديم دراسةٍ وصفيةٍ وتحليليةٍ فنيةٍ ومقارنة لنماذج هذه اللوحات عن طريق تناول موضوعاتها وعناصرها الزخرفية وألوانها ومدى قوتها الرّمزية المتمثّلة من خلال هذه المشاهد الحيوانية التي تحمل موضوعاتٍ مختلفة. بالإضافة إلى إعطاء تأريخ

تقريبي للوحات المكتشفة حديثاً وغير المدروسة، ومعرفة الوضع الراهن للوحات وتوثيقها في ظل الحرب التي تعيشها هذه المنطقة وغياب السلطة عنها.

كما يهدف هذا البحث إلى تتبع مراحل تطور فن الفسيفساء السورية عموما ومنطقة الشمال السوري خصوصا من خلال الموضوعات المطروحة، والتقنية الفنية المنفذة. أيضاً يهدف إلى تقديم وثيقة مدروسة باللغة العربية للراغبين في الحصول على معلومات عن هذا الفن، لأن الباحثين العرب ولاسيما السوريين منهم قليلي العدد، وبالتالي قلة المراجع العربية التي تتناول موضوع فن الفسيفساء بشكل اختصاصي ومفصل، واقتصارها على المراجع الأجنبية التي دونت جهود الباحثين الأجانب فقط. وبذلك سيفيد هذا البحث في تقديم وثيقةٍ مدروسةٍ تغني الدراسات السابقة التي تطرقت إلى ألواح الفسيفساء خلال العصر البيزنطي.

منهجية البحث:

يعتمد المنهج المتبع في دراسة هذا البحث على جانبين: الجانب النظري الذي يتمثل بالعودة إلى العديد من المصادر والمراجع والمقالات المنشورة والأبحاث والدراسات المتعلقة بدراسة الفسيفساء في منطقة الشمال السوري. أما الجانب الثاني فهو الجانب العملي الذي يتمثّل بزيارة بعض المتاحف التي تضم لوحاتٍ فسيفسائيةٍ من الشمال السوري كمتحف معرة النعمان ومتحف حلب ودمشق لدراسة هذه اللوحات، بالإضافة إلى التواصل مع المديرية العامة للآثار للحصول على بعض الوثائق حول اللوحات الغير مدروسة، والأهم من ذلك الزيارات الميدانية لبعض المواقع التي تتضمن بعضاً من اللوحات المتناولة والتواصل مع بعض أبناء المنطقة للحصول على معلومات تخصّ موضوع الدراسة.

بالنسبة للمنهجيّة المتّبعة فإنّنا اعتمادنا على المنهج الوصفي في دراسة هذه اللوحات من خلال وصف المشاهد وصفا دقيقا، ثم يأتي المنهج التحليلي لهذه المشاهد ومقارنتها مع لوحات أخرى من سورية وخارج سورية من أجل الوصول إلى النتائج اللازمة.

يتألف هذا البحث بشكل عام من مقدمةٍ وأربعة فصولٍ وخاتمة:

الفصل الأول: يتضمن لمحةً عن الإطار الجغرافي والتاريخي للشمال السوري خلال العصر البيزنطي، وتاريخ البحث الأثري في هذه المنطقة. والفصل الثاني: يتضمن أربعة عناوين: أولاً: التعريف بفن الفسيفساء وتنظيم زخارفها، طرق تصنيعها وأنواعها، بالإضافة التعرف على تقنيات تصنيع فن الفسيفساء. ثانياً: تناولنا فيه تاريخ فن الفسيفساء ومراحل تطوره منذ الأصول إلى الفسيفساء الإغريقية ثم الهللينستية والرومانية فالبيزنطية. ثالثاً: فن الفسيفساء في سورية تناولنا فيه أهم اللوحات في المواقع السورية المختلفة. وأما رابعاً: فقد خُصّص للحديث عن مراحل تطور فن الفسيفساء في منطقة الشمال السوري من القرن الثاني الميلادي حتى نهاية القرن السابع الميلادي. أما الفصل الثالث: فقد خُصّص لدراسة اللوحات الفسيفسائية ذات المشاهد الحيوانية المدروسة وغير المدروسة في منطقة الشمال السوري وذلك من خلال تقديم بعض المعلومات عن كل موقع ثم الدراسات والنشر ثم التعريف بموضوع كل لوحة والألوان المستخدمة وأخيرا معرفة الوضع الراهن لكل لوحة. بالنسبة للفصل الرابع: فقد تناول في البداية تصنيف هذه المشاهد حسب موضوعاتها، ثم اجراء دراسة تحليلية لها ومقارنتها مع مشاهد أخرى مشابهة لها من المنطقة نفسها أو من مناطق أخرى من حيث الموضوعات المصورة والعناصر الزخرفية والدلالات الرمزية.

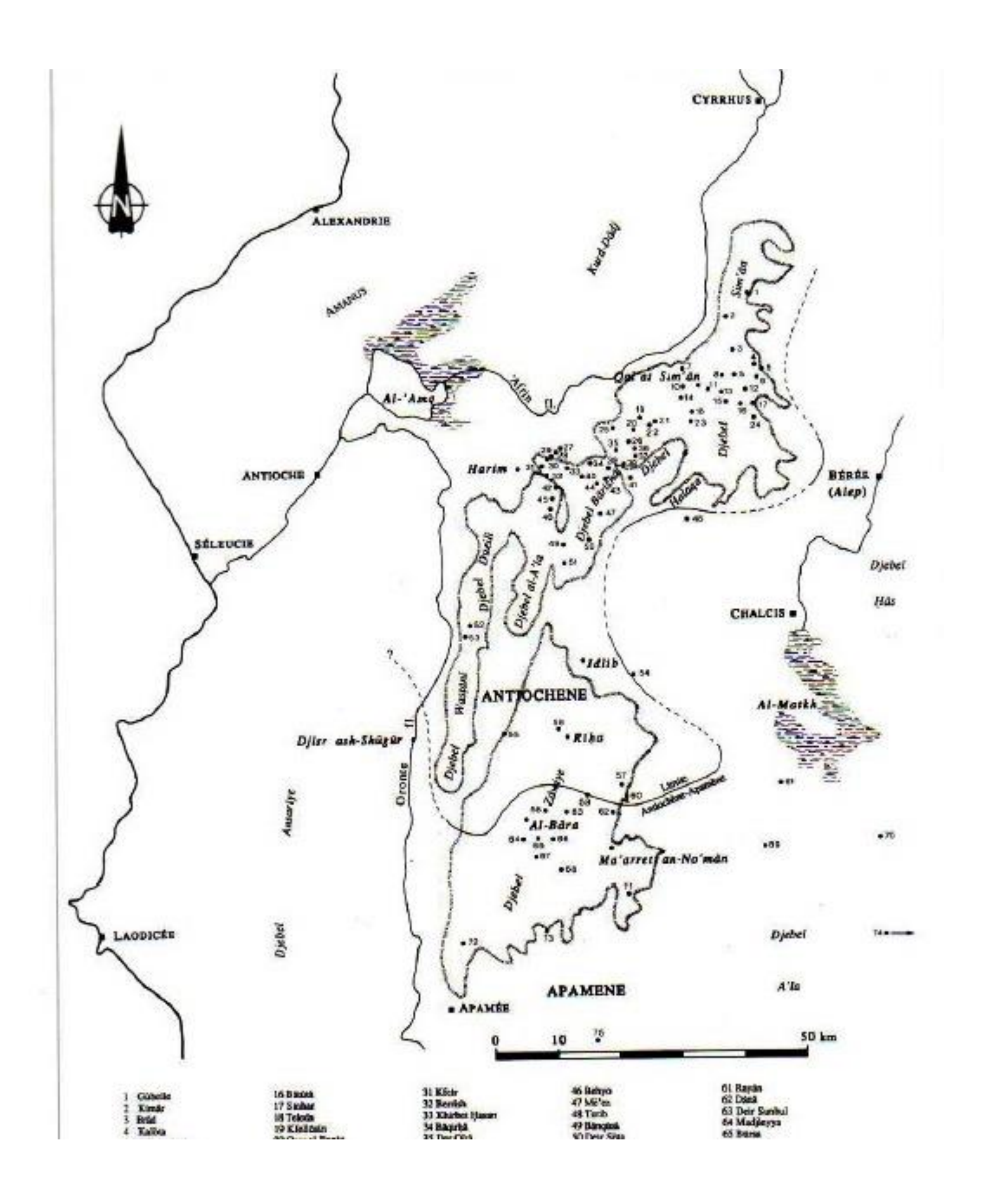
وأخيراً النتائج والخاتمة التي تتناول أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة. وقد تمّ ارفاق جداول باللوحات الفسيفسائية المدروسة مصنّفةً حسب موضوعاتها وتأريخها ومكان اكتشافها ووضعها الراهن. بالإضافة إلى قائمة المصادر والمراجع ومواقع الانترنت.

الفصل الأول

الإطار الجغرافي والتاريخي للشمال السوري

وتاريخ الدراسات الأثرية

المواقع الأثرية في الشمال السوري



Dentzer, Jean - Marie, Orthman, Winfried: ARCHEOTOGIE ET HISTOIFJ DE LA SYRIE II, Germany, 1989, p. 589.

أولاً–الإطار الجغرافي:

تبلغ مساحة الوحدة الجغرافية الشمالية من الداخل السوري– كانت تسمى قبل ذلك اقليم هضبة حلب– حتى مجرى نهر الفرات ٢٢٩١٩كم٢، أي ١٢% من مساحة القطر العربي السوري. وقد جرى تقسيم المنطقة المذكورة إدارياً في مطلع الستينيات إلى محافظتين هما محافظة حلب، ومساحتها ١٥٨٥٦كم٢، ومحافظة ادلب[١]، ومساحتها ٧٠٦٣كم٢. وبالنسبة إلى حدود هذه المنطقة، فهي من الشمال تركيا بين جرابلس في الشرق، وحبيب كلس "كلز" في الغرب، ومن الغرب البحر المتوسط وسلسلة جبال الآمانوس وكاسيوس "جبل أكرا " والبرجولوس طجبل الأنصارية، أما من الجنوب فإن نهايات جبل البشري والجبال الوسطى لإقليم الوسط السوري هي التي تمثل حدودها الجنوبية. وبالنسبة لحدودها الشرقية فهي تساير اقليم الجزيرة والفرات، حيث يخترق وادي الفرات هضبة حلب بدءا من مدينة جرابلس باتجاه شمالي جنوبي على مسافة ٦٥كم، ويشكل حدودها الشرقية حتى بلدة مسكنة[٢].

من خلال المشهد الطبوغرافي لإقليم هضبة حلب نجد أنها تتألف عدة أقسام جغرافية ذات طبيعة متميزة وهي:

_ **الجبال:** تمتد من الشمال إلى الجنوب على عرض يتراوح بين ٣٥ و٥٠كم، وتتراوح الارتفاعات فيها بين ١٢٠٠و٦٠٠م، وتشمل: جبل الكرد، جبل سمعان، جبل ليلون، وجبال الأعلى وباريشا

---

[١] – بالنسبة إلى معنى اسم ادلب، له عدة آراء، أهمها: ادلب اسم مركب كما في الآرامية، مؤلف من (أدد) وهو الآلهة المشتركة عند الآراميين، وهو نفسه الإله(هدد) إله العواصف والرعد. والشق الثاني من الكلمة هو (لب) وتعني بالآرامية والسريانية (لب الشيء أو قلب الشيء او مركزه)، فتكون الكلمة بمجملها (ادلب =مركز أدد)، أو مكان عبادة الإله أدد. والمرجح هنا معبد وثني خصص لهذا الإله في منطقة ادلب. وعند انتشار الديانة المسيحية تحول هذا المعبد الوثني إلى دير، ومن ثم إلى مجمع ديري مسيحي، ويعتقد أنه هو (دير دلبين) الذي ذكره تشالينكو من خلال رسائل الأديرة المنوفيزية سنة ٥٦٧م، مع قادتهم في القسطنطسنية، ومن ثم تحول هذا الدير مع الفتح الآسلامي إلى جامع، وسمي بالجامع العمري نسبة إلى عمر بن الخطاب.

وفي رأي آخر لخير الدين الأسدي (١٩٠٠–١٩٧١) أن ادلب اسمها من الآرامية يأتي من اللفظة المركبة (أردلب)، (ار=الهواء) و(د) أداة بين المضاف والمضاف إليه، وبعدها (لب=القلب)، فتصبح تسميتها (هواء القلب= ينعش القلب والجسد). وفعلا حقيقتها كذلك.

[٢] –وفقا لنصوص سترابون الجغرافية، ت: محمد المبروك الدويب، ج ١٦، منشورات جامعة قاريوس، بنغازي، ٢٠٠٦، ص ٢٣٩.

والدويلة، وأخيرا جبل الزاوية. أي تمتد بشكل طولاني من وادي النهر الأسود، ونهر العاصي غربا، وتنتهي شرقا بوادي عفرين، ثم تحاذي أقدام الجبال المذكورة على مسافة ١٢كم تقريبا إلى الغرب من طريق حلب– حماه. وتشغل هذه الجبال حوالي ربع مساحة المنطقة[1]. يتألف جبل الكرد من زمرة خطوط ارتفاعات، تتخذ شكل مثلث، تحتل الشطر الشمالي الغربي من المنطقة الشمالية، ويتشكل هذا الجبل جيولوجيا امتداداً لكتلة جبال طوروس، وفي أواسط جبل الكرد تمتد سلسلة منخفضات تربط بين سهول اعزاز وغور العمق، والتي يعبرها الخط الحديدي إلى إستانبول، وفي جنوب جبل الكرد يوجد منخفض الجومة، وهو سهل خصيب يؤلف نهر عفرين محوره، وتبلغ مساحته ٩٠٠كم وهو ضيقٌ جداً بجوار مدينة عفرين، ولكنه يتسع قرب حدود لواء الاسكندرونة.

أما بقية الجبال فهي تؤلف ما يسمى بالكتلة الكلسية، وذلك ضمن نوع من التضاريس كمنطقة كارست[2] من الجبال المتوسطة المتواجدة حول حوض المتوسط وتنفصل هذه المجموعة عن جبل الكرد بمنخفض الجومة. تمتد جبال الكتلة الكلسية بطول ١٠٠كم من الشمال الى الجنوب، و٤٠كم من الشرق الى الغرب ويحدها من الشمال نهر عفرين، والخط المنطلق من مدينة انطاكية شرقاً حتى قنسرين (العيس حاليا)، ومن الجنوب مدينة أفاميا، ومن الشرق تحدها الهضبة الداخلية التي تندمج فيها سهول خصبة ضيقة هي سهول قنسرين وحماه، حيث يتواجد فيها الطريق الذي يصل اعزاز–حلب –قنسرين – الاندرين. أما من الغرب فيحدها نهر العاصي[3].

تُكوّن المنطقة ثلاث مجموعاتٍ من الارتفاعات، في الشمال جبل سمعان وفي الوسط مجموعة مؤلفة من ثلاث سلاسل متوازية: جبل باريشا في الشرق وجبل الاعلى في الوسط وجبل الدويلي في الغرب، وأخيرا جبل الزاوية أو جبل ريحا في الجنوب. تبدأ هذه الجبال الكلسية بكتلة جبل

---

[1] – مجموعة مؤلفين: ١٩٩٠، المعجم الجغرافي للقطر العربي السوري، م١، ط١، مركز الدراسات العسكرية، دمشق، ص٥٤٢.

[2] – كارست: كلمة كارست تطلق على مناطق الحجر الجيري أو الدولميت التي تتمثل فيها ظاهرات طبوغرافية مميزة ومرتبطة ارتباطا وثيقا بعملية التحلل الصخري فوق أو نحت سطح الأرض، وتتحول المياه السطحية إلى مسالك وقنوات تحت سطحية.

[3]– BUTLER، Hward. Crosbi: 1990, Architecture and other art, NewYork, p.3.

سمعان[1] الذي ينفصل عن جبل الكرد بمنخفض الجومة، والذي يختلف عنه بشدة من حيث البنية، فهو يمتد من الشمال إلى الجنوب بطول ٥٠ كم، ومن الشرق إلى الغرب بعرض يتراوح بين ٢٠ و٤٠ كم. يحده شمالا قطمة وغربا وادي عفرين، ويبلغ أعلى ارتفاع له في قسمه الجنوبي المسمى "الشيخ بركات" وفي سطحه الجنوبي سهل الدانا الذي تحيط به هضاب صخرية منخفضة تشكل جبل حلقة، وتفصل الطريق القديمة التي كانت تصل بين قنسرين وأنطاكية مروراً بباب الهوى جبل سمعان عن جبل باريشا، ويطلق على الجزء الشمالي من جبل سمعان اسم جبل ليلون. أما من الشرق فيحد الجبل الطريق الرئيسية بين حلب باتجاه اعزاز وكفر جنة[2]. تضم هذه المجموعة الجبلية في الجنوب الغربي من جبل سمعان إلى الشرق من وادي العاصي عند حارم ثلاث سلاسل جبلية ضيقة، تمتد من الشمال إلى الجنوب، وتبدو شبه متصلة في الشمال كي تتفرع نحو الجنوب. وهي بالترتيب من الشرق إلى الغرب: جبل باريشا، الأعلى، الوسطاني (الذي يدعى جبل الدويلة في منطقة سلقين وحارم). ان السلسلة الشرقية التي هي جبل باريشا تتقدم إلى الشمال بمنبسط صخري يهيمن على الطريق من أنطاكية إلى قنسرين مقابل جبل حلقة. تنهض في الأعلى قمة الجبل الرئيسية "باطوطا"، ويهبط الانحدار الشرقي بسلسلة من مصاطب متتابعة نحو هضاب الدانا وقنسرين. تنتصب في أقصى اتساع الوادي الكبير والوادي الجواني السلسلة العليا المتوسطة لجبل الأعلى، وقمته تقريبا أفقية تتبع خطا مستقيما من الشمال إلى الجنوب من حارم حتى الروج، وقمته الكثر ارتفاعا تصل إلى ٨١٠ م. أما السلسلة الغربية فهي مظهر منتظم ذو انحدارين، تمتد من الشمال إلى الجنوب على طول ٥٠٠كم، وعرضها لا يتجاوز ٤–٥ كم في أعلى روج أرمناز. وترتبط بسلسة ضيقة حتى جبل الأعلى، وفي كل مكان آخر تهيمن قمتها على الهضاب الكبيرة بطولها من سلقين حتى جسر الشغور في الغاب، ويجري نهر العاصي في الغرب عند سفحها في عنق ضيق. يعتبر جبل الدويلي هو قسمها الشمالي، وذروتها الوسطى هي الحصن وتصل إلى ٨٤٧ م مطوقةً بمعبدٍ قد حُول إلى قلعةٍ من القرون

---

[1] – سمي جبل سمعان من باب إطلاق تسمية الجزء على الكل، نسبة إلى القديس سمعان العمودي الذي طبقت شهرته الآفاق، وعاش معظم سني حياته متنسكا في منطقة من هذا الجبل، قريبة من بلدة تلانيسوس، تطل على وادي عفرين في الغرب.

[2] – حجار، عبد الله: ٢٠٠٩، كنيسة القديس سمعان العمودي وآثار جبلي سمعان وحلقة، دار ماردين، حلب، ٢٠٠٩، ص٢٦–٢٨.

الوسطى. أما القسم الجنوبي فهو أقل ارتفاعا وأكثر تداخلا يحمل اسم جبل الوسطاني[١]. بالنسبة إلى القسم الجنوبي من الكتلة الكلسية فهو جبل الزاوية أو جبل ريحا، ويدعى أيضا بجبل بني عليم، وسمي القسم الشمالي منه جبل الأربعين لمقام معروف فيه، ويشرف على سهول حلب الغربية. يشكل جبل الزاوية الجانب الشرقي المرتفع للانهدام الغابي حيث يتصف بشدة انحدار سفحه الغربي الذي يدخل ضمن أراضي محافظة حماة بامتدادٍ يقارب من ٣٥كم، من الحد الشمالي الشرقي في منطقة الغاب، وحتى قلعة المضيق وخرائب أفاميا، والسفح الغربي لجبل الزاوية المشرف على قرية قسطون غير متقطع ليأخذ بالتقطع قليلا بالوديان السيلية القصيرة حيثما يشرف على قريتي قليدين العميقة، وليزداد ارتفاعه وانحداره بالاتجاه جنوبا حيث جبل شحشبو– الذي يطلق على الجزء الجنوبي من جبل الزاوية – ويعرف الجزء الغربي من جبل شحشبو باسم جبل سليمان، حيث يوجد واد بيني يفصل بين جبل شحشبو في الشرق الواسع الامتداد وجبل سليمان المحدود الامتداد في الغرب والمطل مباشرة على الغاب، ولا يستمر جبل سليمان حتى النهاية الجنوبية لجبل الزاوية بل نجده ينتهي قبيل جبل الزاوية عند قلعة المضيق بحوالي ١٠كم، حيث ينفتح الوادي البيني من علٍ على سهل الغاب قبيل قرية الحويز[٢].

_ **الهضاب:** تُعرف هضاب المنطقة الشمالية بسهول القمح، وتقع إلى الشرق من المرتفعات الغربية في تخوم البادية، وهي تمتد إلى الشرق من طريق حماه – حلب بمسافة ٣٠ كم، ثم تنحرف نحو الشمال الشرقي حتى بلدة مسكنة على الفرات فتضم هضبتي الأحص وشبيث. يمكن تقسيم هذه المنطقة مناخيا إلى شريطين هلاليين متوازيين: الشريط الهلالي الأول يقع إلى الغرب ويضم عدد من المدن الهامة مثل ادلب، عفرين، اعزاز، جرابلس. في حين يقع الشريط الهلالي الثاني إلى الشرق حتى البادية وتقع فيه مدن حلب، معرة النعمان، الباب ومنبج.

يقع جبل الأحص في الطرف الجنوبي الشرقي من مدينة حلب، وهي عبارة عن هضبة مائدية ذات قاعدة حوّارية تمتد من الشمال الغربي نحو الجنوب الشرقي بطول ٤٠ كم وعرض ٢٠ كم، وتتراوح ارتفاعاتها بين ٤٥٠ و٦٠٠ م، وأعلى نقطة فيها ٦٢٩م. وفي جبل الأحص قرى كثيرة

---

[1] – TCHALENKO، Georges: 1953، Villages antiques de la Syrie du nord، vol 1، Geuthner، Paris، p 57-59.

[٢] – عبد السلام، عادل: ١٩٧٣، جغرافية سورية، دمشق، ص ١١٥.

خصبة التربة الناشئة عن تقسيم البازلت وتشتهر بفحمها الجيد. أما جبل شبيث فهو أصغر مساحةً وأقل ارتفاعاً وينفصل عن الأحص بوادي خناصرة وارتفاعه الأقصى ٤٧٥ م. تعرف هذه الهضاب باسم هضبة حلب – ادلب، وتتشعب الأودية السيلسية على سطح الهضبة التي تتجه بمعظمها نحو الوسط المنخفض، ولكن الأودية التي تنتشر في الأراضي المسايرة لوادي الفرات تنتهي إلى النهر، وهي قصيرة عموما أطولها واهمها وادي الرصافة الذي يتكون من ترافد العديد من الأودية، كما يوجد عدد كبير من الحفر المتباينة الأبعاد بالإضافة إلى بعض التلال الصغيرة[1].

_ **السهول:** يقع سهل ادلب إلى الشمال من جبل الزاوية وشرق جبل العلى وإلى الجنوب من جبل سمعان، في حين تكون حدوده الشرقية عند سفوح الأحص ومنخفض المطخ والسباخ ومرتفعات طار العلا البازلتية في الجنوب الشرقي، وهو عبارة عن منطقة لا تزيد ارتفاعاتها على ٤٠٠ م، وتتصف بالانبساط أو التموج الخفيف، وهي أكثر المناطق خصوبة في سورية وغنىً بالمحاصيل الزراعية وبكثافة سكانها مما يجعلها أكثر شبها بمناطق البحر المتوسط النموذجية في إيطاليا واليونان. أما سهل اعزاز فيمتدّ إلى الشمال الغربي من مدينة حلب حيث يرتفع تدريجيّاً في الاتجاه ذاته حتى جبل الأربعين الذي يطل على وادي عفرين الأوسط من الشرق، ويمتد هذا السهل جنوبا حتى أقدام جبل سمعان، يتميز بالانبساط وجودة التربة الحمراء الغنية ويشتهر بزراعة أشجار الزيتون والتين والكرمة. يضم هذا السهل قرى كثيرة مثل: نبُل، كشتعار، منّغ ....الخ، وتقوم مدينة اعزاز في وسط سهلها الفسيح. أيضا هناك سهول حلب الشرقية والشمالية التي تقع بين نهر الفرات شرقا ومجرى نهر قويق غربا، وتمتد جنوبا حتى سبخة الجبول والسفوح الشمالية لهضبتي الأحص وشبيث، بينما تمتد شمالا حتى الحدود التركية. وتنحدر هذه المنطقة بانتظام من الشمال للجنوب مثلما ينحدر قسم منها من الغرب على روافد نهر قويق الشمالية، ومن أبرز مدن هذه المنطقة هي: منبج، الباب، السفيرة[2].

_ **الأنهار:** أهم نهرين يعبران الشمال السوري هما نهر الفرات ونهر العاصي، نهر الفرات ينبع من الاراضي التركية ويجتاز الجزء الشرقي من اقليم الشمال السوري، ونهر العاصي القادم من

[1] – دانوب، سهام علي: ٢٠٠٧ – ٢٠٠٨، جغرافية سورية العامة، منشورات جامعة دمشق، ص ٨٩.

[2] – المعجم الجغرافي، ١٩٩٠، ص ٥٤٧ – ٥٥٠.

الجنوب يخترق الجزء الغربي من الاقليم ويسير في جزء منه مع حدود لواء الاسكندرون[1]، يمتد من منابعه حتى مخرجه من بحيرة حمص، ويكون هنا عبارة عن سيلٍ قديرٍ يجري في جبالٍ كلسيةٍ، ولا تزيد رقعة حوضهِ هنا عن ٢٥٠٠ ك م٢. يستمر العاصي في السير فوق البازلت بعد خروجه من بحيرة حمص حتى الغجر، ثم يتعمق في حوار الرستن وحماه منخرطا في مضيق عميقٍ يحزّه في هضبة حماه حتى شيزر، وما أن يجتاز قلعة شيزر حتى يبلغ نهر العاصي سهل الغاب الذي يشكل مستوى أساسٍ ثانٍ فيدخل سهل العشارنة ثم سهل الغاب الفسيح، وفي هذا القطاع يندعم العاصي بالعديد من الينابيع الغزيرة مثل ينابيع تل العيون في سهل العشارنة، وينابيع قلعة المضيق والشريعة عند سفح جبل الزاوية. وقد ظلت مستنقعات الغاب حتى عام ١٩٥٧م تلعب دورا تنظيميا لصبيب العاصي بعد عتبة قرقر[2]، وبعد قرقر تأتيه مياه مصرف حوض الروج، وينخرط العاصي عند دركوش في فرع سهل العمق، وهنا يتضخم العاصي بقدوم العاصي الصغير الذي يصرف مياه منخفض العمق.

وهناك نهر عفرين الذي يقع معظمه في الاراضي السورية وفي لواء الاسكندرون، وهو من روافد القطاع الثالث لنهر العاصي ولكن بصورة غير مباشرة، إذ يصب في بحيرة العمق مع النهر الأسود والذي يشكل تقريبا الحدود بين لواء الاسكنرونة وبين محافظة حلب. ينبع نهر عفرين من جبال صوف داغ ضمن كتلة جبلية كلسية، ويسلك في الأراضي السورية اتجاها شماليا جنوبيا مسايرا أواخر مرتفعات جبل الكرد على تخوم هضبة اعزاز، ويلتقي عند قرطقلان رافدا هاما هو نهر ينيجة الذي يصرف مياه جبل حوار، ويساير بعدئذٍ أسفل السفوح الشمالية لجبل سمعان الذي يدفع نهر عفرين نحو الجنوب الغربي عند ممر باسوطة، حيث يندفع في سهل الجومة اللحقي الخصيب اعتبارا من مدينة عفرين ويمتد حتى سهل العمق.

ومن الانهار الاخرى التي هي الآن فصليّة الجريان نذكر نهر قويق الشهير الذي يخترق مدينة حلب في منتصفها، حيث ساعد توافر الماء منه ومن الينابيع والآبار على قيام المدينة واستمرار إعمارها دون انقطاع[3].

---

[1] – موسى، علي حسن، حربة، محمد: ١٩٩٥، في ربوع سورية " جغرافيا وسياسيا "، مطبعة الشام، دمشق، ص٢٤٢.

[2] – المعجم الجغرافي، ١٩٩٠، ص ٢٥٠.

[3] – عبد السلام، عادل: ١٩٨٩ –١٩٩٠، الأقاليم الجغرافية السورية، مطبعة الاتحاد، دمشق، ص٢٥.

بالنسبة إلى مناخ هذه الاقليم، فهو حار صيفاً وبارد شتاءً، وتتراوح أمطار هذه المنطقة بين ٣٠٠ملم في القسم الشرقي منها، بينما تصل إلى ٧٠٠ملم في القسم الغربي، وذلك لعدم وجود جبال متصلة ببعضها تشكل حاجزا يمنع من وصول الرياح الممطرة إليها، ولهذا فان هذه المنطقة أقل جفافا من المناطق الداخلية الجنوبية[١].

بعد هذه الدراسة الجغرافية الشاملة، نجد ان هذه المنطقة ذات موقع استراتيجي هام وفريد من نوعه تميزه بيئةٌ طبيعيةٌ ذات خصائصٍ معينةٍ، تتوافر فيها جمع المصادر الطبيعية التي ساعدت على استقرار الانسان منذ أقدم العصور وحتى وقتنا الحاضر.

ثانياً-الإطار التاريخي:

يشهد القرن الثالث الذي حصل فيه التغلغل الديني والاقتصادي السوري في الولايات اللاتينية بصورة سريعة نهاية مرحلةٍ من الحضارة اليونانية اللاتينية وبدء مرحلةٍ أخرى، وقد كان نموذج الحضارة الموحدة تقريبا الذي كان يميز الامبراطورية حتى ذلك الحين قد أخذ بالتفكك، وبدأت أسسه المادية تنهار بفعل الحروب الأهلية الطويلة والهجمات الخارجية المتكررة، وتعرضت دعائمه الفكرية والروحية المتداعية لغزو موجات جديدة من الأفكار المسيحية، فكان التغير منذ ذلك الحين سريعا وتاماً. وأخذت مرحلة حضارية جديدة وهي البيزنطية[٢] التي نتجت عن اتحاد المسيحية مع الهلينية الوثنية التي بدأت تحل مكان المرحلة الحضارية القديمة، وكان لها لونٌ مسيحيٌّ يوناني شرقي ومركزها القسطنطينية.

فقد دخلت سورية في ظل الامبراطورية البيزنطية عندما قام قسطنطين المعروف باسم قسطنطين العظيم " Costantin the Greeat "(٣٠٦- ٣٣٧م) بعنصرين أساسيين وهما نقل العاصمة من روما إلى القسطنطينية والاعتراف بالديانة المسيحية كديانةٍ رسميةٍ في مرسوم ميلان الشهير عام ٣١٢م فاستُقبل المرسوم على أنه قانون أساسي من قوانين العالم الروماني، وقد قُدّر لهذه الامبراطورية الجديدة التي دشنها قسطنطين والتي كانت مسيحية في عقيدتها ويونانية في لغتها

---

[١] - عثمان، عبد العزيز، محمد تقي، عبد الرحمن: ١٩٥٤، سورية ولبنان "دراسة شاملة للجغرافية الطبيعية والحياة البشرية"، مكتبة ربيع، ط١، حلب، ص٣٢٧.

[٢] - كلمة بيزنطية مرجعها إلى ان الامبراطور قسطنطين عندما بنى عاصمة القسطنطينية، بناها على أنقاض مدينة قديمة تدعى بيزنطة، أسسها بيزاس Byzas قائد المجموعة اليونانية التي هاجرت إلى هذا الموضع في القرن السابع قبل الميلاد، وعرفت المدينة باسم بيزنطة نسبة إلى هذا القائد.

وشرقية في اتجاهها أن تدوم مع ما تخلّلها من أحداث خطيرة حوالي أحدى عشر قرناً وربع القرن[١]. لقد كان للاعتراف بالمسيحية كديانة رسمية للدولة البيزنطية أثرٌ كبيرٌ على سورية، حيث لعبت دوراً كبيراً في انتشار هذا الدّين وبنيت أعدادٌ كبيرةٌ من الكنائس والأديرة، وإن انتقال العاصمة إلى القسطنطينية جعل سورية أكثر قرباً من مركز السلطة، وبرزت أنطاكية كمركز مهم لانتشار المسيحية.

يمكن تمييز فترتين مهمتين في العصر البيزنطي في سورية: الفترة الأولى تبدأ في عهد الامبراطور ديوقلسيانوس وتنتهي في عهد الامبراطور جوستين الأول (٥١٨ – ٥٢٧ م)، وتعد هذه الفترة فترة سلامٍ ورخاءٍ شهدت تغيرات عميقة على الصعيد الاقتصادي والثقافي والفكري. أما الفترة الثانية فتبدأ في عهد الامبراطور جوستين الأول وتنتهي مع الفتح الاسلامي سنة ٦٣٤م، وقد شهدت البلاد فيها صعوبات متعددة كالحروب والأزمات الاقتصادية .....[٢]. وكانت سورية تقسم في نهاية القرن الرابع الميلادي إلى عدة مقاطعات احتفظ قسمها الشمالي باسم سورية، وقسم إلى جزأين : سورية الأولى Syria Prima ومركزها أنطاكية، ومن مدنها الرئيسية سلوقية، لاوديسية، جبلة، بيرويا (حلب) وخالكيس أد بيلوم (قنسرين). ثم سورية الثانية Syria Secunda ومركزها أفاميا، ومن المدن التابعة لها أبيفاميا(حماه)، أريتوزة (الرستن)، ولاريسة (شيزر)[٣].

تبدو سورية في العصر البيزنطي بمظهرٍ يختلف عن مظهرها في العصر الروماني وقد أصبحت بلاداً مسيحيّةً بوجهٍ عام، والواقع أن هذه الفترة هي الفترة الوحيدة التي كانت فيها سورية بلاداً مسيحيةً تماماً، ونظراً لوقوع العصر البيزنطي بين العصر الروماني الوثني والعصر الاسلامي العربي فإنه كان فريداً في تاريخ سورية، ولم تكن البلاد مسيحيةً فحسب بل كان العصر تسيطر عليه الصفة الدينية؛ فقد كانت الكنيسة أعظم مؤسساته، وكان القديسون ينالون أكبر جانب من الاحترام، وكانت أبنية الكنائس وأماكن الصلاة والبازيليكيات والأديرة تنتشر في البلاد، وتعتبر الآثار الدينية البيزنطية الموجودة اليوم هي الأكثر عددا من آثار جميع العصور مجتمعة. كما

---

[١] – عمران، محمود سعيد: ٢٠٠٢، الامبراطورية البيزنطية وحضارتها، دار النهضة العربية، بيروت، ص ٢٥.

[2] - TATE، Georges: 1989،" la Syrie a 1epoque byzantine: Essai de synthese "، Archeologie et histoire de la Syrie، AHS2، Sorrbrucken، p.97.

[٣] – حتى، فيليب: ١٩٨٢، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ت: جورج حداد، عبد الكريم رافق، دار الثقافة، بيروت، ص ٣٨٩.

تُظهر بقايا الفن المسيحي الأول تأثره بالفن اليهودي، فقد اقتبست الكنيسة من الكنيس في النواحي الرمزية، وكان شكل المسيح في أقدم صورهِ يُمثّل ومعه عصا، وربما كانت العصا التي ضرب بها موسى الصخرة، كما أنّ شكل المسيح في المدافن تحت الأرض قد اقتبسه المسيحيون عن صور موسى، فكانت سورية مركزا من مراكز الفن المسيحي[1].

وهكذا تكون بداية التاريخ البيزنطي هو عصر قسطنطين، ولما كان من المسلّم به لدى المشتغلين بالعلوم التاريخية أن التحول من عصر إلى عصر لا يتم بين يوم وليلة أو في سنة معينة فإنه أصبح من الضروري أن نعود إلى الوراء قليلا، ونتعرف على الأحوال التي كانت سائدة قبيل عهد قسطنطين في سورية بشكل عام وفي المنطقة الشمالية السورية بشكل خاص.

١ـ الدعوة المسيحية في المنطقة:

تشهد الحوليات التاريخية على أن هذه المنطقة كانت المهد الثاني للمسيحية بعد ظهورها في منطقة فلسطين، فمنها انطلق دعاة الدين الجديد يتحدون وثنية روما بسلام وحب. وكانت انطاكية والتي دعيت فيما بعد مدينة الله ملاذا لهؤلاء الدعاة ينشرون مبادئهم في مناطقها، فقد أرسل شيوخ القدس من أجل ذلك أول داع ويدعى برنابا[٢] ليمكث فيها وينجح، ثم تلاه بولص من طرسوس قرب أدنة، وقد أقاما معا يعظون الناس للدين الجديد فآمن عدد كبير منهم [٣]، وهكذا ازداد عدد المسيحيين في أنطاكية وانتشرت الديانة الجديدة في ربوع المنطقة والتي كان يزورها برنابا وبولص وغيرهما في رحلاتهم التنصيرية البشاريّة، حتى بلغ من قوة المؤمنين الجدد أن أرسلوا عام ٤٦م معونةً ماليةً إلى المسيحيين في القدس.

وهكذا انتشر هذا الدين في المنطقة رغم الاضطهادات الدينية التي قام بها الوثنيّون وبعض أباطرتهم بحق المؤمنين بالدين الجديد وبدؤوا ببناء منشآتهم الدينية من أديرة وكنائس في ربوع هذه المنطقة بجهودهم الذاتية ودعم خارجي وبنماذج محلية تفتّقت عن ابداعاتهم الحضارية التي توارثوها عن أسلافهم. فكانت أول مركز للمسيحية السورية المنظمة في مدينة أنطاكية، وأصبحت

---

[1] - STRZYGOWSKY، Joseph: 1923، Origin of Christian church art، Oxford، p. 1- 16.

[٢] – برنابا: هو أحد حواريي المسيح، وله إنجيل باسمه، وورد في أعمال الرسل " أن برنابا خرج إلى طرسوس في طلب شاول، ولما وجده أتى به إلى أنطاكية، وعلم جمعا كثيرا، حتى أن التلاميذ دُعيوا مسيحيين بأنطاكية اولا " (١١: ٢٥ – ٢٦). وشاول هو أحد أكبر الدعاة في النصرانية، ويدعى بولص.

[٣] – داوني، جلانفيل: ١٩٦٧، أنطاكية القديمة، ت: ابراهيم نصحي، دار نهضة مصر، القاهرة، ص١٥٩.

كنيسة أنطاكية بصورة خاصة أم الكنائس التي أُنشئت في البلاد الوثنية، وكان بولص وغيره من الدعاة الأوائل للدين المسيحي ينطلقون من أنطاكية للبدء بأعمالهم التبشيرية ثم يعودون إليها لرفع التقارير عن أعمالهم. وأقد أصبحت أنطاكية بعد أن دمر الرومان في ٧٠م منافستها أور شليم العاصمة الوحيدة للعالم المسيحي، وتمتعت لبعض الوقت بمقدار معين من السلطة على الأبرشيات المجاورة على الأقل[١]. وفي عام ٢٤٤م تولى الحكم في امبراطورية روما فيليب العربي من بلدة شهبا في سورية، فكان أول من منح المسيحيين الحرية التامة، وسمح لهم أن يُعيدوا بناء الكنائس التي دمرتها موجات الاضطهادات في العهود السابقة لحكمه[٢]. وبذلك يمكن القول إنه وأخيراً تمّ للديانة الجديدة التثبت في المنطقة وهجر الناس التعبد في المعابد الوثنية إلى الكنيسة.

ويجب التنويه إلى أنه في الأربعينيات من القرن الثاني الميلادي انتشر في المنطقة مذهب الغنوسطية، وهو مذهب القائلين بأن الخلاص يتم بالمعرفة دون الإيمان، أي المعرفة الحقيقية التي أضفت على اللاهوت تفسيرا رمزيا للكون، فكان للمسيح تفسيرات رمزية أو مجازية متأثرين بالمذاهب الفكرية السائدة، وكان من أشهرهم باسيليوس وفالنتين. وقد ابتدع هذه الهرطقة التي كانت الطليعة لهذا المذهب الصوفي الغريب نيقولاوس الأنطاكي، وهو الذي كان من أوائل المهتدين، وأحد الشمامسة السبعة في القدس (أعمال الرّسل، الاصحاح السادس، الآية الخامسة). والظاهر أن هذه الحركة المنسوبة إلى نيقولاوس كانت ترمي إلى إيجاد حل وسط بين المسيحية والعادات الاجتماعية السائدة وذلك بالتوفيق بين ممارسة عادات وثنية معينة والانخراط في سلك الطائفة المسيحية. ولكن هذه أفضت إلى تورّط أنصار نيقولاوس فيما بدا في نظر بعض المسيحيين أنه سلك وثني وشهواني (سفر الروايا، الاصحاح السادس، الآية ١٥).

وهكذا فإن مذهب الغنوسطية بدلا من أن يهاجم الكنيسة من الخارج أخذ يحاول افسادها من الداخل، ومن خلال تكرار المناقشة من أجل تطبيق أمر يُقتضى منه وقاية للمسيحيين من الهرطقات (وبخاصة الغنوسطية) قاموا بتنظيم كهنوتي ذي طبقات ثلاث، حيث انتظم رجال الدين في ثلاث طبقات: الأساقفة، شيوخ الكنيسة والشمامسة، وهم الذين يجب أن يدين لهم

[١] – حتى، فيليب، ١٩٨٢، ص ٣٧.

[٢] – كاستيلانا، باسكال: ١٩٩٢، تاريخ الكنيسة في المدن السورية، تعريب: خوري إيطاليا، فيرونا، ص٢٢.

العلمانيون بالطاعة الواجبة، والأسقف هو صاحب السلطة العليا، لا بسبب أنه يمثل خلافة الحواريين بل بسبب أنه يمثل الله على الأرض[١].

وقد تعرض مسيحيو المنطقة إلى اضطهادات الوثنيين والسلطة الحاكمة والتي لم تعترف بالدين الجديد بعد وخاصة في عهد ديقيوس[٢] (٢٤٩ – ٢٥١م)، كما تعرضوا للاضطهاد في عهد الامبراطور فالريانوس (٢٤٩ – ٢٦٠م) الذي وقع أسيرا في يد الفرس عام ٢٦٠م فتنفس مسيحيو المنطقة الصعداء[٣]، وتم انتخاب بولص السميساطي [٤] أسقفا عام ٢٦٠م، وهو الذي اتّهم أنه تولى هذا المنصب بمساعدة ملك تدمر أذينة الثاني ومناصرة زنوبيا. ففي صيف ذلك العام اجتاحت سورية قوات الملك سابور واستولت على المنطقة، وهبطت سطوة الرومان ومكانتهم إلى الحضيض، فاغتنم حكام تدمر هذه الفرصة لتحرير مملكتهم من سيطرة الرومان، وسرعان ما وجدت هذه المنطقة (أنطاكية وضواحيها) نفسها في داخل نطاق تدمر الآخذ في الاتساع عام ٢٧١م.

ويعتبر بولص السميساطي من الشخصيات الهامة في التاريخ اللاهوتي للمنطقة التي كان أسقفها، فتعاليمه كانت تدعو بإصرار إلى أن الله واحد والمسيح بشر، فمهدت تعاليمه السبيل للمذهب الآريوسي الذي يقوم على انكار اللاهوت في المسيح وتصوره انسانا محضا.

والآريوسية نسبة إلى آريوس الّليبي الأصل والذي أصبح أحد كهنة الاسكندرية على يد لوقيانوس الانطاكي، وقد انتشر مذهبه في أنطاكية وضواحيها – أي محافظة ادلب الآن – وظل مذهبه منتشرا في الشرق في القرن الرابع وعند القوط واللومبارد حتى القرن السابع. وقال عنه أحد مؤرخي السريان أنه كان يميل إلى انكار ألوهية المسيح، وأن الأب وحده يستحق أن يدعى الله، وقال إن الابن مخلوق خلقه الأب في أول خلائفه، فليس هو مساويا لأبيه في كل شيء[٥]. إن دخول بولص السميساطي في الميدان السياسي متعاونا مع زنوبيا ملكة تدمر، دفع

[1] - CHADWICK، Henry: 1950، The silence of bishops in Ignatius "Harvard the ological review "، XLIII، P.169-172.

[٢] - ديقيوس (دقيانوس): امبراطور روماني عاش بين (٢٤٩- ٢٥١م) ، شارك حكمه مع ابنه في السنة الأخيرة حتى قتلا سويةً في معركة أبريتس، وقد أصدر مرسوماً لقمع المسيحية المبكرة واضطهادها في وقت مبكر.

[٣] – غرديه، لويس، قنواتي، جورج: ١٩٧٩، فلسفة الفكر الديني بين الاسلام والمسيحية، ت: صبحي الصالح وفريد جبر، 3 أجزاء، ج ٢، بيروت، ص٣٥٥.

[٤] – بولص السميساطي شخصية لها أهميتها من الناحية اللاهوتية، كان بطريركا بأنطاكية، وكان قوله التوحيد الصحيح، وأن عيسى عبد الله ورسوله هو أحد الانبياء عليهم السلام خلقه الله في بطن مريم من غير ذكر، فهو انسان لا إلهية فيه. انظر الفصل الرابع في (الملل والنحل).

[٥] – سكا، اسحاق: ١٩٨٣، السريان إيمان وحضارة، ٤ أجزاء، ج ٢، حلب، ص٢٨.

المجمع الأسقفي الموالي للسلطة الرومانية إلى حرمانه من غفران الكنيسة وخلعه، ولكنه استطاع الاحتفاظ بمركزه إلى أن أنزل أورليانوس الهزيمة بزنوبيا، وإجلائها هي وأتباعها عن أنطاكية في سنة ٢٧٢م، وعندها تم خلعه رسميا وطُرد بأقصى غايات الامتهان.

٢_ الاعتراف بالمسيحية والتنازع المذهبي:

إن اعلان قسطنطين لمرسوم ميلان عام ٣١٢م معترفا بالمسيحية كديانة رسمية للإمبراطورية الرومانية كان إيذانا لدخول أوربا مرحلة جديدة ورسوخ قدم المسيحية في العالم الروماني، فشهدت المنطقة عهد أوضاع جديدة، حيث أطلقت الحرية الدينية للمسيحيين وبُدئ ببناء الكنائس مع الربع الأول من القرن الرابع الميلادي في مراكز المدن والقرى وفي كل مكان. فكان من أهم الآثار التي خلفها قسطنطين في أنطاكية الكنيسة الكبرى المثمنة الأضلاع والمسماة أيضا بالكنيسة الذهبية.

كانت الكنيسة بخروجها عن المألوف من حيث الحجم والجمال ملائمة للمدينة الرئيسية في الولايات الشرقي، وقد أتمها ابنه فيما بعد وأضحت منذ تشييدها كاتدرائية الكرسي الرسولي البطريركي الأنطاكي الرسمية[١]، وكان يحج إليها مسيحيو المنطقة من الروم الملكيين، ثم أصبحوا يحجّون فيما بعد إلى كنيسة القديس سمعان العمودي في قلعة سمعان إلى الشمال من محافظة ادلب، حيث كان الناس يقصدونه من كل حدب وصوب وعلى مختلف جنسياتهم[٢].

اعتبر قسطنطين نفسه راعياً للكنيسة ومسؤولاً عن وحدتها، فقد جعل الوحدة شعارا وهدفا واعتبر تفرّق الكنيسة وتشعبها امراً لا يفيد الدولة إن لم يضر بها، فنصّب نفسه رئيساً فخرياً للمجامع الدينية، وفيصلا في المنازعات الدينية وحكماً مطاعاً في تقدير عقائد الكنيسة، لذلك افتتح عهده بعقد المجالس الكنسية الكبرى، وهي التي تولت أمر التوجيه والارشادات في أثناء نمو العقيدة بعد تحرير الكنيسة. فقد شهد تاريخ الطائفة المسيحية نزاعاً مذهبيّاً خطيراً يمسّ جوهر العقيدة نفسها ويتناول ألوهية المسيح، ذلك النزاع الذي ظهر في مشكلة الآريوسية والاثناسيوسية، والذي تناول أساس العقيدة المسيحية وفجّر صراعاً طويلاً بين أتباع المسيحية.

يدور محور هذا الخلاف حول ما أعلنه اثنان من قساوسة الاسكندرية، أحدهما آريوس Arius الذي أنكر ألوهية المسيح، بينما قال اثناسيوس Athnasius بأن الابن مساوٍ تماماً للإله في

[١] – ضو، بطرس: ١٩٧٢، تاريخ الموارنة الديني والسياسي والحضاري، ٥ أجزاء، ج ٢، دار النهار، بيروت، ص ٦٦.

[٢] – حجار، عبد الله، ٢٠٠٩، ص ٤٤.

المكانة والمنزلة والقدرة، وأن فكرة الثالوث المقدس: الاب والابن والروح القدس تدعو إلى اعتبار المسيح إلها[1].

ويجب التنويه إلى أن البيزنطيين كانوا أكثر استبدادا في حكمهم، وأكثر جورا في نظام ضرائبهم، فقد جردوا السكان الأصليين من السلاح ولم يحترموا عواطفهم إلا قليلًا، وأظهروا حتى في المسائل الدينيّة تسامحاً أقل من تسامح أسلافهم الوثنيين، فنظرت بيزنطة إلى الانشقاقات الآريوسية وكأنها أخطر من الوثنية وأطلقت عليها هرطقات، وقامت باتخاذ اجراءات لحماية العقيدة من معارضيها. وبما أن قسطنطين كان شديد الرغبة في أن يكفل السلام والوحدة في داخل الكنيسة، فقد حاول أن يضع حدا لهذا الانقسام المذهبي، فدعا إلى عقد مجمع ديني عام في نيقية في أنطاكية سنة ٣٢٥م لينظر في هذه المشكلة، فحضر هذا المجمع نحو ٣١٨ أسقفا من مختلف أنحاء الامبراطورية.

عمد هذا المجمع الكنسي إلى وضع ونشر بيان طويل معقد عن معارضته للمذهب الأريوسي دُمج بموجبه في العقيدة على وحدة الأب والابن مادةً وجوهراً وما عدا ذلك غير مقبول، كما أدان المجمع الآريوسي ودعا إلى تكفيره وحرّم تداول آرائه وكتاباته[2]، ولكن لاهوتيّو أنطاكية وما بجوارها رفضوا قرارات هذا المجمع وتشبثوا بآرائهم ولم يحيدوا عنها، وقد تركّز الجانب الأكبر من الآريوسيين في المناطق الشرقية من الامبراطورية.

وبذلك لم يتمكن هذا المجمع من إيجاد حل لهذا الخلاف الديني، بل على العكس ازدادت الخلافات بين دعاة الطبيعة الإلهية للمسيح ودعاة الطبيعة البشرية له مع الزمن.

فكانت دعوة قسطنطين للأساقفة إلى مجمع نيقية عام ٣٢٥م بهدف إيجاد التعاون بين الكنيسة والدولة قد أدت إلى زيادة المشاكل، إذ أصبحت الدولة طرفاً رئيسياً في الخلافات المذهبية التي عصفت بالإمبراطورية خلال العهود المختلفة[3].

وفي عام ٣٣٣م ظهرت أنطاكية ثانيةً على مسرح النزاع الآريوسي، فقد حدث في صيف وخريف عام ٣٣٣م أن نزل قحطٌ شديدٌ بجميع أنحاء الشطر الشرقي من الامبراطورية وكان أشده في المنطقة، وسرعان ما كشف الفرس عن نواياهم وبدؤوا عملياتهم باحتلال أرمينة في عام ٣٣٤م، وعندها أخذ الرومان يجدون باستعداداتهم لهذه الحرب. وفي ذلك الحين تم انشاء منصب "كونت الشرق" وهو عبارة عن حاكم مدني على رأس " وحدة الشرق الإدارية "[4]. وكان يحتل مرتبة أسمى

[1] – الشيخ، محمد مرسي: ١٩٩٤، تاريخ الامبراطورية البيزنطية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ص ٢٠.

[2] – غرديه، لويس، قنواتي جورج: ١٩٧٩، ص٢٦–٢٧.

[3] – ربيع، حسنين: ١٩٩٥، دراسات في تاريخ الدولة البيزنطية، القاهرة، ص١٢.

[4] – وحدة الشّرق الإداريّة :Diocese of the Orient تعبير ينم عن قسم جغرافي كان يشمل الولايات من بلاد ما بين النهرين وسورية في الشمال إلى مصر في الجنوب.

من حكام الولايات وأدنى من الحاكم العام، وهو الرئيس الأعلى للإدارة في جميع القسم الشرقي للإمبراطورية. وكان لكونت الشرق من الاختصاصات الإدارية والقضائية ما كان لنواب الحاكم العام في الوحدات الإدارية بالإضافة إلى الاشراف على حكام الولايات[١].

بعد وفاة قسطنطين بفترة تزيد على السنة حدث تقسيم جديد في الإمبراطورية، وبموجبه احتفظ قسطنطينيوس ابن قسطنطين بالشرق وأصبحت أنطاكية عاصمة له، فأمضى شتاء (٣٣٨ – ٣٣٩ م) فيها مستعداً لغزو بلاد فارس. وبالرغم من انشغاله بتعبئة الجنود وتدريب الجيش كان يشترك أيضا على وجه مستديم في المنازعات الدينية الناشبة حول المذهب الآريوسي والعقيدة التي تقررت في نيقية، فقد كان يشجعهم ويعطف عليهم، بالإضافة إلى أنه كان يكره أنصار وجهة النظر التي تقررت في نيقية ويسيء الظن بهم.

لقد كان مقدراً لهذه القضية أن تقوم بدور رئيسيٍّ في تاريخ الكنيسة بالمنطقة في عهد هذا الامبراطور، وذلك باتخاذها مظهراً سياسياً بالغ الخطورة؛ حيث حاول الآريوسيين انشاء كنيسة آريوسية تحت سيطرة الامبراطور، وإن كان هذا الاتجاه لم يظهر في بادئ الأمر قبل عهد قسطنطينيوس. فقد تمكن الآريوسيون من شلّ حركة الدفاع عن الدستور النيقاوي في الشرق باعتمادهم على أساقفة وكهنة يقولون قولهم ويعملون على نشر الدعوة الآريوسية في أنحاء الشرق ولكن بلباقة وبشكل جديد.

اذ عقدوا مجمعاً دينياً في أنطاكية في عام ٣٤١م برئاسة قسطنطينيوس أسوةً بما فعله قسطنطين في مجمع نيقية، فكان من ذلك أن وضعوا بيانا جديدا للإيمان قريبا من البيان الذي أصدره مجمع نيقية، ولكنهم حذفوا منه عبارة (مساو للأب في الجوهر)[٢].

ومما يدل على احتدام الجدل وعدم الاستقرار العقائدي في الشرق في هذه الحقبة، أنه عقد بسبب البدعة الآريوسية ثلاثة عشر مجمعا منها أربعة في أنطاكية وحدها[٣]. بالإضافة إلى التهديد بالانقسام المذهبي لطبيعة السيد المسيح، فقد ظهرت أزمات أخرى في المنطقة وهي عبارة عن رد فعل وثني، فبعد وفاة قسطنطينيوس تمكن جوليانوس وهو ابن عم قسطنطينيوس من الوصول إلى العرش بعد أن نجح في القضاء على غزو جرماني كان يهدد الدولة، فنودي به امبراطوراً سنة ٣٦١م وظل في الحكم قرابة عامين حتى سنة ٣٦٣م.

---

[1] - DOWNEY، Glanville: 1939، Astudy of the Comites Orientis and the Consulares Syria، Diss.، Princeton، p.7 – 11.

[٢] – ضو، بطرس: ١٩٧٠، تاريخ الموارنة الديني والسياسي والحضاري، ج ١، دار النهار، بيروت، ص ٢٤.

[٣] – ضو، بطرس، ١٩٧٠، ج١، ص٢٤.

ولقد اشتهر جوليانوس باسم جوليان المرتد[1] لارتداده إلى الوثنية ومحاولته القضاء على المسيحية، فقد وقع جوليانوس تحت تأثير العالم الوثني وتعلق بفنونه وحضارته وعلومه ونجح في اخفاء ذلك قبل توليه العرش، وما كاد يلي السلطة حتى شرع في تحقيق أمله بإعادة الوثنية، فقام بعزل الكثير من المسيحيين من وظائف الدولة إن كانت مدنية أو عسكرية، كما ألغى شارات المسيحية على أعلام الجيش واستبدلها بالشارات الوثنية.

وإذ رأى جوليانوس أنه من المستحيل أن تعود الوثنية في صورتها الأولى وأنه لابد من أن يجري بها من اصلاح ما يجعل منها نظاما يستطيع مناهضة الكنيسة المسيحية، فأدخل جوليانوس الترانيم في الشعائر الوثنية[2]، لكن سياسته الدينية قوبلت بالرفض من قبل سكان الامبراطورية وبشكل خاص في مدينة أنطاكية معقل المسيحية.

حين أتى جوليان إلى المنطقة عام ٣٦٢م لتحقيق برنامجه الفلسفي في الاصلاح الديني وليستعد لغزو فارس قد رافق حضوره جدبٌ نشأ عنه عجز في محصول القمح المحلي وبالتالي ارتفاع الاسعار، وعند وصوله بادر الأهالي إلى تحيته في مضمار سباق الخيل قائلين: "كل شيء موفور. كل شيء غالي الثمن "[3].

ولكن اجراءاته الاقتصادية بتخفيض الأسعار لم تُجدِ في حل التضخم الاقتصادي، بالإضافة إلى سياسته الدينية القائمة على إحياء الديانة الهلينية ومراعاة الطقوس الوثنية، كل ذلك أدى إلى ازدياد المعارضة ضده دينيا واقتصاديا، فشرع يجلب الحبوب إلى أنطاكية وبكميات كبيرة من منطقة خالكيس (قنسرين) ومن منطقة هيرابوليس (منبج).

أما من الناحية العسكرية فقد أدت الحملة البيزنطية ضد الفرس الساسانيين إلى تحديد حدود الدولة البيزنطية حتى نهر دجلة بعد إصابة جوليانوس الذي لم يعد من حملته على الاطلاق حيث قُتل في بلاد فارس واستُقبل نبأ وفاته بالابتهاج لدى سكان المنطقة، وبانتهاء حياته انتهى حكم أسرة قسطنطين.

بوفاة جوليانوس انهارت خطته لإحياء الديانه الهلينية، وكان خلفه ضابطاً مسيحياً بالجيش يدعى جوفيانوس (٣٦٣ – ٣٦٤م)، وقد بدا بوضوح أن الوثنية لم يعد لها من القوة ما يجعلها تحل محل المسيحية، بيد أن الوثنية كان لايزال يتوافر لها من القوة، ما حمل جوفيانوس على أن يرى أنه من حسن السياسة إبداء التسامح نحو الوثنيين[4].

[1] – عبد الحميد، رأفت: ١٩٨٠، الدولة والكنيسة، جزءان، ج٢، القاهرة، ص٤٠٧.

[2] – الشيخ، محمد مرسي، ١٩٩٤، ص٢٨.

[3] – داوني، جلانفيل، ١٩٦٧، ص٣١٤.

[4] – داوني، جلانفيل، ١٩٦٧، ص٢٣١.

وقد توفي جوفيانوس بعد حكم لم يدم تسعة شهور وأعقبه ضابط مسيحي يدعى فالتيانوس، كان قد خدم في أنطاكية في عهد جوليانوس، وقد اقتسم فالنتيانوس الامبراطورية مع أخيه فالنس (٣٦٤ – ٣٧٨ م) فأخذ ثانيهما الشرق وأخذ أولهما الغرب.

وفي عهد فالنس عادت الاضطرابات الدينية إلى المنطقة، إذ كان يميل إلى الآريوسيين الذين كانوا يشكلون أغلبية مسيحيي المنطقة، فشرع في طرد ونفي مؤيدي مجمع نيقية من كنائسهم، وقد بقي فالنس في أنطاكية من عام ٣٧٢م حتى ٣٧٨ م.[١]وبذلك تكون قد انتهت بوفاة فالنس أسرة قسطنطين وبدأت أسرة ثيودسيوس، وكان أول أباطرة الأسرة الجديدة ثيودسيوس الكبير (٣٧٩ – ٣٩٥ م).

يُعيّن لنا حكم ثيودسيوس الكبير بداية مرحلةٍ جديدةٍ في تاريخ الإمبراطورية، فكانت أعظم حقبةٍ يتميز بها تاريخ المنطقة من عدة وجوه، فقد نجح في عقد معاهدة جديدة مع فارس ضمنت له الأمن والسكينة من هذه الجهة لفترة قصيرة، كما اشتد ثيوديسوس في معاملة الهراطقة والوثنيين وأنزل بهم صارم ضرباته وعقابه، كما حرص على أن يسود الوفاق والسلام في الكنيسة، فدعا إلى عقد مجمع ديني في القسطنطينية سنة ٣٨١م وهو المجمع المسكوني الثاني، فاتخذت العقيدة المسيحية زمن هذا الامبراطور صورتها النهائية، حيث انتهى المجمع بإدانة المذهب الآريوسي وتم تبني المذهب الأرثوذكسي الذي أقره مجمع نيقية، ولم يعد للديانات الأخرى ما تستند إليه في وجودها، كما حُرّمت العبادات الوثنية التي كانت لاتزال موجودة في عصره.

وكان من أهم أعماله توحيد شطري الامبراطورية في الشرق والغرب، ولكنه على الرغم من حرصه على وحدة الامبراطورية اضطر وهو على فراش الموت إلى تقسيم الامبراطورية عام ٣٩٥م إلى قسمين منفصلين، فجعل ابنه الأكبر أركاديوس Arcadius امبراطوراً في القسم الشرقي إدراكا منه بأهمية الشرق، بينما خص ابنه الآخر هونوريوس Honorius بالقسم الغربي. واعتُبر هذا التقسيم تاريخ الفصل الحقيقي للإمبراطورية بين الشرق البيزنطي والغرب الروماني[٢].

ظل أركاديوس يحكم في القسطنطينية حتى سنة ٤٠٨ م، ثم تلاه ثيودسيوس الثاني (٤٠٨ – ٤٥٠م) Theodosius II الذي يهتم بشؤون الحكم، وكان ضعيفاً سيء الحظ انصرف إلى حياة العزلة والتقوى وتحصيل العلم وغير ذلك من الأمور التي أفرغ فيها حماسته وشعوره باليأس، فصدرت في عهده قوانين عرفت بقوانين ثيودسيوس، وهي التي عالجت شؤون الحكم وبعض النواحي العامة، كالشؤون الحربية والدينية وما أحدثته العقيدة الجديدة في القوانين من تهذيب.

---

[١] – ضو، بطرس، ١٩٧٠، ج١، ص٣٠.

[٢] – رستم، أسد: ١٩٥٨، الروم في سياستهم وحضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم بالعرب، جزءان، ج١، دار المكشوف، بيروت، ص٨٩ – ١٠١.

ولما كان ثيودسيوس الثاني لم يُخلّف وارثا ذكرا فإنه عند وفاته عمدت شقيقته إلى اختيار الضابط المحنّك ماركيانوس (٤٥٠ – ٤٥٧م)، وقد كان جندياً ماهراً وقائداً عسكرياً مميزاً، في عهده نعم الشطر الشرقي من الامبراطورية بالسلام والهدوء.
بوفاة ماركيانوس يكون قد انتهى عصر أسرة ثيودسيوس ليبزغ عصر الأسرة الثالثة بولاية الامبراطور ليو الأول العرش (٤٥٧ – ٤٧٤ م)، وتلاه ليو الثاني الذي لم يعمر في الحكم إلا شهورا، ثم اغتصب الحكم الامبراطور زينون (ا491 – 474) Zeno، الذي صرف الغزاة الجرمان إلى الغرب وإغرائهم بالاتجاه غربا، فسقط في عهده الجزء الغربي من الامبراطورية سنة٤٧٦م، وانتهى عصر الامبراطورية في الغرب وبزغ العصر الجرماني في إيطاليا[١]. وكان الامبراطور أنستاسيوس الأول (٤٩١ – ٥١٨م) آخر أباطرة هذه الأسرة، وبنهاية عهده بزغت حقبة جديدة بنهوض أسرة جستنيان وانتهى فجر التاريخ البيزنطي.
يمكن القول إن القرن الخامس الميلادي كان قرن سلامٍ في الشرق، فمن الناحية العسكرية ومنذ بداية القرن بدأ الشرق يعيش فترة هدوءٍ وسلامٍ من جهة الجرمان، في الوقت الذي تدهورت فيه أحوال الغرب. كما أن العلاقات مع الدولة الساسانية قد اتسمت في هذا القرن بالسلم، بالرغم من بعض الاختراقات من الجانبين، وبالتالي عاشت المنطقة وخاصة خلال النصف الثاني من القرن الخامس بسلامٍ واستقرارٍ[٢].
ومن الناحية الاقتصادية كان هذا العصر عصر رخاءٍ حقيقيٍ، ذلك أن طوال عهدي زينون (٤٧٤ – ٤٩١ م) وأنستاسيوس (٤٩١ – ٥١٨م)، وفي خلال بداية العهد التالي عهد يوستينيوس الأول ويوستينيانوس كانت المنطقة تنعم بنصيبها من الثروة المتزايدة التي نعم بها اقليم جبال بيلوس الواقع شرقي أنطاكية، فكانت هذه المنطقة قد أصبحت مركزا هاما لإنتاج زيت الزيتون، وهو من العناصر الكبرى في الحياة الاقتصادية القديمة، وكان بيع الزيت سواء للاستهلاك في المنطقة أم للتصدير إلى أجزاء أخرى من الامبراطورية يعود بثروةٍ كان يتبين أثرها في ازدياد نشاط حركة البناء في اقليم بيلوس ازدياداً ملحوظاً[٣].
أما من الناحية الدينية، فقد كان الشمال السوري بأديرته وكنائسه تابع إلى أنطاكية كونها أسقفية المشرق، ومركز الطقوس اليونانية السريانية، فيجب علينا التعمق في الواقع الديني فيها نظراً لأهمية هذه الأحداث على المنطقة بالإضافة إلى تأثيرها الفعال على كنيسة بيزنطة بالذات.

[١] – الشيخ، محمد مرسي، ١٩٩٤، ص٣٣.
[٢] – فرح، نعيم: ١٩٨٦، تاريخ بيزنطة، منشورات جامعة دمشق، ص ٧ – ٧٧.
[3] - MATTERN، Joseph: 1944، Villes mortes de Haute – Syrie , 2 nd. Ed, Beirut.

فقد كانت تلك الفترة فترةً هامةً في تاريخ تطور المسيحية الشرقية، حين اشتد الجدل حول العلاقة بين الطبيعة الإلهية والطبيعة البشرية في المسيح[١]، فالانشقاق الآريوسي[٢] لم يكن له أبعاد بالمقارنة مع الانشقاق الأكبر الواقع في القرن الخامس الميلادي، والمتمثل بظهور النسطورية[٣] ثم المنوفيزية[٤].

فقد ظهر في أنطاكية في أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس مذهبٌ يشير إلى أن للمسيح طبيعةٌ بشريةٌ مكتملةٌ، ورفض أصحاب هذا المذهب تسمية العذراء بأم الإله لأنها لم تلد إلها وإنما ولدت انسانا[٥].

وظهر النّساطرة المعروفون بنساطرة بلاد فارس فيما بعد، حيث شكلوا الكنيسة الشرقية أو ما تسمى مفاخرةً "كنيسة الشرق".

وبرزت المعارضة لهذا المذهب من قبل بطريرك الاسكندرية، حيث قام مذهب الاسكندرية على أساس أن المسيح انساناً اتّحدت فيه الطبيعتان البشرية والإلهية، ثم تطورت الأمور بعد ذلك حتى أُعلن أن طبيعتي المسيح الألهية والبشرية أصبحتا عند التّجسد طبيعةً واحدةً، إذ ذابت الطبيعة البشرية في الطبيعة الإلهية، وترتب على ذلك ظهور مذهب المنوفيزية الذي يجعل للمسيح طبيعة واحدة هي الطبيعة الإلهية، فكان ذلك أعظم انشقاق تعرضت له الكنيسة الشرقية بعد النسطورية.

وفي أواخر القرن الخامس وأوائل القرن السادس كسبت المنوفيزية القسم الأكبر من سورية الشمالية[٦]، ويزعم أصحاب هذا المذهب بأن سمعان العمودي كان يؤمن بفكرتهم اللاهوتية.

وقد غلب مذهبهم حتى الفتح العربي الذي وجدوا فيه مخلصاً من جور بيزنطة، فكان لهم احترامهم وتقدير شعائرهم ونفوذهم الفكري والإداري في الحضارة الاسلامية. وقد نُظّمت الكنيسة

[١] – العريني، الباز: ١٩٦٥، تاريخ الدولة البيزنطية، القاهرة، ص ٢٠.

[٢] _ الانشقاق الآريوسي: هو أول تحدي وأعظم جدل لاهوتي في تاريخ المسيحية يقوم على إنكار ألوهية المسيح ومخالفة ماكان منتشراً وقتها في الإمبراطورية الرومانية، وقد أسّس على يد الأب آريوس اللّيبي الأصل (٢٥٠- ٣٣٦م).

[٣] – النسطورية: (أصحاب الطبيعتين للسيد المسيح)، نسبة إلى نسطورس من كيليكية الشرقية، عاش في دير قرب أنطاكية، وفي عام ٤٢٧م، رقي إلى أسقفية القسطنطينية بناء على اقتراح الامبراطورية ثيودسيوس الثاني. وكانت وجهة نظره التي اعتُرض عليها أنه يوجد في المسيح شخص إلهي (Logos)، وشخص بشري، يتصلان أحدهما بالآخر بانسجام تام في العمل، ولكن ليس بتلك الوحدة التي تظهر في شخص واحد.

[٤] – المنوفيزية أو الكنيسة اليعقوبية: هم اصحاب الطبيعة الواحدة، وهم الذين لم يقبلوا بمبدأ الطبيعتين (الإلهية والبشرية) في الشخص الواحد للمسيح، وقد جاءت الكلمة من اليونانية مونوس monos = واحد، وفيزيس physis = طبيعة. انظر: حتى، فيليب، ١٩٨٢، ج١، ص٤١٢.

وهم اليوم الأقباط الأرثوذكس والسريان الأرثوذكس والأرمن الأرثوذكس والكنيسة الأثيوبية

[٥] – رستم، أسد: ١٩٥٨، ص١٢٣.

[٦] – حتى، فيليب، ١٩٨٢، ج١، ص٤٣١.

المنوفيزية في سورية من قبل يعقوب البرادعي، وبنتيجة ذلك سمي أصحاب مذهب الطبيعة الواحدة السوريون باليعاقبة.

ولما كانت بيزنطة تخشى انتشار المذاهب المنشقة عنها دعت إلى عقد مجمع أفسيس الأول عام ٤٣١ م والثاني عام ٤٤٩م لشجب تعاليم النسطورية، ولكن تعاليم نسطور لاقت قبولا وانسلخت الكنيسة النسطورية عن الكرسي الأنطاكي عام ٤٩٨م، وأقامت لها رئيساً أطلق على نفسه لقب جاثليق[١]. وبذلك لم ينتشر المذهب النسطوري في منطقة الشمال السوري إذ رحل أتباعه إلى العراق وفارس وبلاد الهند بنتيجة اضطهادهم، فكانت الغلبة في منطقة الشمال السوري لمذهب المنوفيزيين (اليعاقبة). وقد سعت هذه المذاهب لإنشاء أديرةٍ وكنائس خاصة بها كانت اكثريتها من المنوفيزيين اليعاقبة في القرن الخامس والنصف الأول من القرن السادس، تثبيتا لكنيستهم الوطنية. وخشيةً من انتشار مذهبهم واستفحال نفوذهم دعت بيزنطة إلى عقد مجمع مسكوني جديد في خلقدونيا بآسيا الصغرى سنة ٤٥١م، فاعتبر هذا المجمع أن كلّا من الطبيعتين في المسيح كاملة مستقلة عن الأخرى، أي أن مذهب خلقدونيا يعتبر في المسيح إلها كاملا وانسانا كاملا[٢]، ولقب أنصار هذا المجمع بالملكيين.

وهكذا ترتب على قرارات مجمع خلقدونيا ازدياد الخلاف بين الكنيسة البيزنطية في القسطنطينية والكنائس الواقعة في الجهات الشرقية من الدولة، وأصبح ذلك النزاع المشكلة التي أقلقت السلطات في أوائل عهد الدولة البيزنطية، فالمنوفيزية ليست إلا تعبيرا عما كان بمصر والشام من ميول سياسيةً انفعاليةً، وكانت الأداة التي اتخذها المسيحيون في هذه الجهات لمناهضة الحكم البيزنطي. وقد أتم تنظيم هذه الفرقة التي أضحت تدعى كنيسة اليعاقبة أسقف الرها[٣] يعقوب بن عُداي (٥٠٥-٥٧٨م)[٤] والذي سمي بمار يعقوب البرادعي، وسمي المنوفيزيين أو أصحاب الطبيعة الواحدة باليعاقبة نسبة إليه.

---

[١] – عيواص، أغناطيوس زكا الأول: ١٩٨١، كنيسة أنطاكية السريانية، حلب، ص٣٨.

[٢] – العريني، الباز، ١٩٦٥، ص ٥٣.

[٣] – الرّها: تقع حاليا إلى الشمال السوري في تركيا، وتعرف باسم مدينة أورفة، وعرفت بالسريانية باسم "أديسا"، أسست من قبل سلالة عربية آرامية، تعتبر إحدى المراكز الأولى للآداب والفلسفة السريانية، مما جعلها من أهم مراكز الاشعاع الحضاري عصرئذٍ، وفي القرنين الرابع والخامس الميلاديين تأسست فيها أديرة كثيرة تمثل نهضة معمارية محلية مهمة.

[٤] – غرديه، لويس، قنواتي، جورج، ١٩٧٩، ص١٦.

٣_ السنوات الأخيرة وعصر الانحطاط:

بعد أن عاشت سورية فترة سلامٍ ورخاءٍ في القرن الخامس الميلادي أطل القرن السادس على البلاد بأزماتٍ اقتصاديةٍ وسياسيةٍ وكوارث طبيعية كثيرة، بالإضافة إلى استفحال الخلافات المذهبية بين الكنائس المهمة في الدولة البيزنطية وفشل جميع المحاولات التي قام بها أباطرة القرنين السادس والسابع الميلاديين من أجل إيجاد حل لهذه المشكلة الدينية.

وبارتقاء جوستينيوس الأول العرش (٥١٨ – ٥٢٧م) Jostinus تولت الحكم أسرةٌ جديدةٌ ذات مقدرةٍ تجاوزت حدّ المألوف، وبدأ عصرٌ هامٌ في تاريخ الامبراطورية الرومانية في عهدها الأخير تمخضت عنه تغييرات كثيرة في المنطقة (أنطاكية وما حولها)، فمنذ أن تسلم جوستينيوس الأول السلطة عاشت البلاد أزمات اقتصادية وحروب وكوارث .....الخ[1]. وبما أنه كان رجلا أميّاً وصل إلى العرش وهو مسن ولم يكن له عقب لذلك تبنّى ابن اخته ليكون وريثا له، وهو الذي عُرف بعد ذلك باسم جوستينيانوس.

اعتلى جوستينيانوس (٥٢٧ – ٥٦٥م) العرش وهو في الخامسة والأربعين من عمره، واشتهر بأنه الامبراطور الذي لا ينام ذو الحنكة والخبرة بالناس. وفي سبيل تحقيق جوستينيانوس لأهدافه اضطر إلى عقد صلح مهين مع الفرس تعهد بموجبه بدفع جزية سنوية لكسرى حتى يتفرغ لمشروعاته في الغرب، ولكن على الرغم من النجاح الذي أحرزه في الغرب إلا إنه لم يصادف توفيقاً في سياسته في الشرق، فلم يستطع الصلح الذي عقده مع الفرس أن يمنحه سلاماً دائماً في تلك المنطقة، لأن كسرى نقض الصلح بعد أقل من ثماني سنوات وتقدم بجيوشه نحو بلاد الشام، واستولى على مدينة أنطاكية العريقة سنة٥٤٠م، فنهبت المدينة وجُرّدت كاتدرائيتها من كنوزها وهدمت المدينة بأكملها وأخذ سكانها أسرى، ثم تابع كسرى مسيرهُ من أنطاكية إلى أفاميا وهي مركز مسيحي آخر مزدهر فنهبها أيضا، وكانت خالكيس قرب حلب الضحية الثالثة، ولكن استطاع أن يشتري سلامتها بكمية من الذهب.

ثم استمرت حملة كسرى في السّلب وتناوب المقاطعات الواقعة شرقي الفرات مما دفع جوستينيانوس إلى توقيع هدنة جديدة عام ٥٤٥ م تعهد بموجبها دفع جزية سنوية، ولكن مع ذلك تكررت إغارات الفرس على أطراف الامبراطورية في الشرق، فأجبر جوستينيانوس على عقد صلح ثالث معهم سنة ٥٦٢ م، وكان ذلك قبل وفاته بسنوات قليلة.

أما بالنسبة إلى سياسته الدينية، فبينما تحمّست الأقاليم الشرقية من الامبراطورية ولا سيما مصر والشام وفلسطين للمنوفيزيتية (مذهب الطبيعة الواحدة)، تمّسك الغرب الأوربي بمذهب الطبيعتين وأمعن في تسفيه المنوفيزيتية.

[1] - Tate، Georges, 1989، p. 97.

ولقد كان جوستينيانوس في بداية عهده متحمساً لمذهب الطبيعتين الذي اعتنقه الغرب الأوربي وتحمست له البابوية، وذلك نظراً لحاجته الماسة لمساندة البابا أثناء حروبه مع القوط الشرقيين في إيطاليا، فوقع في نزاعٍ مع المنوفيزيين اليعاقبة في سورية ومصر وحاول البطش بهم، ولكن أتباع هذا المذهب ثابروا في الدعوة لمذهبهم، وحاولوا إبعاد تدخل بيزنطة في شؤون كنيستهم، إذ كانوا ينظرون إلى نفوذ بيزنطة ومذهبها نظرتهم إلى أسياد البلاد الغرباء عنها، وأنهم أصحاب البلاد الحقيقين.

ولكن هناك عاملا جديدا ما لبث أن أدخل تعديلا جوهريا في سياسة جوستينيانوس الدينية، فقد كانت زوجته الامبراطورة تيودورا ابنة قسيس منبج السرياني تعتنق المنوفيزيتية وتساند أتباعها، وهي تعلم أن الشرق لا يمكن أن يخضع للغرب في عقيدته، فشجعت خفيةً قيام كنيسة يعقوبية مستقلة في الشرق[١]، وبذلك دفعت جوستينيانوس إلى التحول عن مناصرة هذا المذهب الغربي وأتباعه، وحين أعلن البابا معارضته لهذه السياسة تعرّض لنقمة جوستينيانوس الذي جدّ في فرض سياسته الدينية باستخدام القوة حيناً والتشريع الامبراطوري والمجامع الدينية حيناً آخر. وترتّب على مساندته للمنوفيزيتية وصلابة موقفه من أعدائها أن قامت بشكل علني كنيسةٌ منفصلةٌ باسم كنيسة اليعاقبة نسبةً إلى مؤسسها يعقوب أسقف الرها كما ذكرنا سابقاً وذلك في القرن السادس الميلادي[٢].

وبذلك انتشر هذا المذهب في المنطقة حتى أصبح المذهب الرئيسي فيها، وبدأ مؤيدوه يبنون كنائسهم وأديرتهم في معظم قرى الشمال السوري، كما كانت لهم مدارسهم الفكرية كمدرسة دير قنسرين[٣]. تأسست هذه المدرسة الهامة حوالي عام ٥٣٠ م، وأصبحت مركزا لعلماء السريان وترجمة علوم اليونان ودراستها[٤].

وقد بذل مار يعقوب قصارى جهده في تحقيق السلام وتوحيد الصفوف، فدعا الرهبان في مختلف الأديار لحضور مؤتمرٍ يُعقد في الرقة عام ٥٦٦م لتقريب وجهات النظر بين الكنائس. وقد دار الحوار بين الأطراف المتنازعة طيلة عام بدون جدوى، مما دفع هؤلاء الرهبان الذين كانوا الممثلين الحقيقيين عن جماهير شعبهم قبل أن يكونوا رهباناً إلى الدعوة إلى مؤتمر آخر في العام التالي، وهو من مؤتمر المنوفيزيين اليعاقبة (٥٦٧ – ٥٦٨ م)، والذي يُعتبر من أهم المؤتمرات في المنطقة.

---

[١] – ديورانت، ويل: قصة الحضارة، ت: محمد بدران، ج١٢، القاهرة، جامعة الدول العربية، ص ٢١٥ – ٢١٦.

[٢] – عاشور، سعيد عبد الفتاح: ١٩٦٦، أوربا العصور الوسطى، جزءان، ج ١، ط ٤، القاهرة، ص١٢١.

[٣] – هي غير قنسرين الواقعة إلى الشرق من محافظة ادلب، تقع على الجانب الغربي لنهر الفرات.

[٤] – سكا، اسحاق: ١٩٨٣، السريان إيمان وحضارة، ٤ أجزاء، ج ٣، حلب، ص١٧١.

فقد نشر رايت[١] في أواخر القرن التاسع عشر بعض الوثائق السريانية الهامة، وهي موجودة في المتحف البريطاني بلندن[٢]. هذه الوثائق لها أهميتها في الكشف عن واقع منطقة الشمال السوري إداريا وسياسيا وثقافيا، فبعض هذه الوثائق تضمنت رسائل متبادلة بين أساقفة وكهنة الأرثوذكس المدعويين بالمنوفيزيين اليعاقبة مع ممثليهم في القسطنطينية.

وهي عبارة عن مناقشات حادة أُثيرت بشدة حول الثالوث المقدس من قبل ثيودوس أسقف الاسكندرية، وهرطقة يوحنا أسكانيس التي انتشرت في مصر والقسطنطينية وبدأت تهدد الكنيسة الشرقية، كما أنها وجدت لها الصدى في البلاط الملكي بمساندة أثناسيوس حفيد تيودورا وجوستينيانوس. وخوفا من امتداد نفوذهم في المشرق قام ثيودوس بتعيين أحد أتباعه وهو بولص الأسود على رئاسة بطريركية أنطاكية، ولكن بولص كان يأمل الاحتفاظ بكرسي الاسكندرية من أجله، والذي كان يريده أثناسيوس. فكان لهذا النزاع على رئاسة الكرسي أثراً كبيراً على النزاع الديني وسببا في نزاعٍ أشد في بطريركية أنطاكية الشرقية نفسها، وخاصةً أنّ أثناسيوس تمكن من شد بعض الأساقفة نحوه.

فكانت إحدى الوثائق التي نشرها رايت عبارة عن صيغةٍ مثبتةٍ بإقرار رؤساء الأديرة الأرثوذكس الشرقيين والذين خشوا نفوذ أثناسيوس على المنطقة، مما دعا يعقوب البرادعي أسقف الرها إلى عقد اجتماع عام لجميع الكهنة والرهبان المنوفيزيين في دير مارباس في باثَبُو[٣]عام ٥٦٧ م.

حضر المؤتمر رهبان وكهنة سورية الشمالية المنوفيزيين، وفي نهاية المؤتمر أعلنوا (صيغة الإيمان الخاصة بالمنوفيزيين)، وتعاهدوا على التمسك بتعاليم أعلامهم الثلاث المنوفيزيين: سفيروس بطريرك أنطاكية وأنتيموس أسقف القسطنطينية، وثيودوس أسقف الاسكندرية.

ولقد عقّب مؤرخ مدينة ادلب الأستاذ فايز قوصرة على هذا المؤتمر قائلا:

" إن مشاركة هؤلاء الرّهبان وتثبيت وجودهم يشير إلى اتّباع أبناء المنطقة المذهب المنوفيزي (الطبيعة الواحدة)، وأنهم من أنصار البطريرك يعقوب البرادعي، وبما أن كتاباتهم وتواقيعهم كانت سريانية فهذا يؤكد أنهم عرب سريان، وذلك تحدياً وطنياً لبيزنطة ولغتها الرّسمية اليونانية. ولكن ذكر أسماء الأديار الأرثوذكسية – المنوفيزية[٤] لا يعني عدم وجود أديار أخرى لا تتبع نحلتها، وهي من مؤيدي مجمع خلقيدونية مثل دير معرتمصرين وسرمين.

---

[١] _ وليم رايت: أحد المستشرقين الذين كتبوا عن تاريخ المسيحيّة، قام بطباعة الكتاب الموسوم " وثائق سريانية قديمة متعلقة بالانتشار المبكر للمسيحية" والذي كان قد كتبه صديقه المستشرق وليم كيورتن قبل وفاته.

[2] - WRIGHT: 1870، A Catalogue of Syriac Manuscripts in the British Museum، London، p704.

[٣] – باثبو: قرية تتبع الآن محافظة حلب منطقة جبل سمعان، وتعني بيت الأب.

[٤] – المنوفيزيين – اليعاقبة يسمون أنفسهم أرثوذكسيين أو سريان أرثوذكس، بينما أطلقوا على مخالفيهم أتباع بيزنطة اسم الخلقيدونيين – الملكيين، أي أتباع كنيسة بيزنطة الرسمية.

ولم تكن هذه المشاركة في المؤتمرين تعبيرا عن مشكلة دينية فقط، بل كانت أيضا تعبيرا عن رغبتهم بالاستقلال عن بيزنطة. وليست محاولات يعقوب البرادعي في إعادة الود وتقريب وجهات النظر المتباينة واحتواء الانشقاق وتوحيد الصف الديني في الشمال السوري إلا اثباتاً لشخصيتهم الوطنية أمام جور بيزنطة وإخفاقها في حل مشكلاتهم التي تفاقمت بمحاولاتها التدخل بشؤونهم الشخصية ..."[١].

وبذلك نجد أن هذا الفكر السرياني الحضاري الذي انتشر في المؤسسات الديرية التي تعتبر مركز اشعاع ثقافي، بالإضافة إلى خيرات هذه المنطقة قد جذب السكان من كل مكان، فتشكلت قرى كثيرة في الشمال السوري، وكانت هذه القرى تتشكل حول الأديرة وتحمل اسمها، فمعظم هذه الأديار كانت نواةً تكونت حولها قرى زراعية، وكانت القرية المتكونة على هذا الشكل تتبع الدير عقائديا وحضاريا، فالأديار المارونية كانت تتكون حولها قرى مارونية، والأديار اليعقوبية كانت باعثاً لنشأة قرىً يعقوبيةً، وهكذا نشأ ترابطٌ مستمر بين الأديار والشعب[٢].

يمكن القول بأن المذهب الذي ساد في القرن السادس الميلادي في الشمال السوري هو مذهب اليعاقبة الذين شكّلوا رئاسة كنيسةٍ شعبيةٍ جماهيريةٍ مستقلة عن بيزنطة وعن كنيستها الرسمية.

ولكمال سير الأحداث في المنطقة لابدّ من متابعة أخبار خلفاء جوستينيانوس، فعندما توفي جوستينيانوس سنة ٥٦٥ م، ترك الامبراطورية أفقر مما كانت حين تولاها، وأشد ما تكون قرباً من التدهور والانهيار، قويت فيها شوكة البابوية وترنحت فيها دعائم السيطرة البيزنطة، ولكن مع كل ذلك فقد كان هذا الامبراطور بحق آخر الأباطرة الرومان، وآخر حاكم صرف همّته للحفاظ على أملاك الامبراطورية.

فلم يكد يتوارى جوستينيانوس عن مسرح الأحداث حتى بزغت مرحلة جديدة في ظل خلفائه الذين لم يُظهروا إلا اهتماما ضئيلا بالشطر الغربي من الامبراطورية، ولم يحفلوا بسياسة جوستينيانوس اللاتينية. وتعتبر الفترة الواقعة بين سنتي ٥٦٥ و٦١٠ م من أسوء فترات التاريخ البيزنطي لما حملت من الفوضى والاضمحلال، بالإضافة إلى الفقر والأوبئة وسوء الأحوال[٣].

خلف جوستينيانوس أربعة أباطرة هم جستينيوس الثاني (٥٦٥ – ٥٧٨ م)، طيبريوس (٥٧٨ – ٥٨٢ م)، موريس (٥٨٢ – ٦٠٢ م) وفوقاس (٦٠٢ – ٦١٠ م).

وكان أهم ما جرى من الأحداث خلال هذه الفترة هي الغزوات المتكررة للمدن السورية من قبل الساسانيين الذين احتلوا أفاميا عام ٥٧٣ م وأسروا عشرات الآلاف من السكان، حيث لم تتوقف

---

[١] – قوصرة، فايز: ٢٠٠٤، من إيبلا إلى ادلب، ط١، دار العلم، حلب، ص١٥٥ – ١٥٧.

[٢] – ضو، بطرس، ١٩٧٢، ج ١، ص٢٤٣.

[٣] – العريني، الباز، ١٩٦٥، ص ١٠٢.

الصراعات بين البيزنطيين والساسانيين حتى زمن الامبراطور فوقاس[١]، فعندما وصل فوقاس (٦٠٢ – ٦١٠ م) إلى السلطة كان قائداً صغيراً تجري في عروقه دماء المتبربرين، اشتهر بالطغيان والإرهاب، فأدى ذلك إلى تداعي واضمحلال الامبراطورية في عهده، ولاسيما وقد اشتدت الكراهية له في الأقاليم الشرقية لما لجأ إليه من اضطهاد المنوفيزيين واليهود، وانتشرت الفوضى في أنحاء البلاد واندلعت الحرب الأهلية في سائر أنحاء الامبراطورية. وهكذا دامت هذه الحقبة إلى حين ارتقى هرقليوس (٦١٠ – ٦٤١ م).

يتميز عهد هرقليوس – المعروف عند العرب باسم هرقل ملك الروم – بأنه كان نقطة تحول في تاريخ الامبراطوريّة، وأصبح تاريخ المنطقة بوصفها من مدن العالم الكلاسيكي القديم يصل إلى نهايته في هذا العهد. فعندما اعتلى هرقل عرش الامبراطورية كانت قد ساءت أحوال البلاد الاقتصادية والسياسية والعسكرية، وتداعت الإدارة الحكومية وفسدت أنظمة الدولة، واشتدت الضائقة المالية وتذمر الناس، فوقعت الفوضى في أرجاء البلاد.

أما الخطر الأكبر فقد جاء من قبل الفرس الذين أخذوا في إلتهام الأقاليم الشرقية واحداً تلو الآخر منذ سنة ٦١١م، أي بعد ولاية هرقل بسنة واحدة ؛ حيث استولى الفرس الساسانيين على مدينة أنطاكية وما حولها لِما لها من أهميةٍ كبرى في الأقاليم الشرقية، ثم استولوا على دمشق وبيت المقدس، واستطاع الساسانيون الاستيلاء على كنائس بيت المقدس سنة٦١٤ م ونهب النفائس والتحف، بالإضافة إلى نقل الصليب المقدس معهم إلى بلاد فارس، فكان ذلك صدمةً كبيرةً للمسيحيين، كما استطاع الفرس التقدم باتجاه آسيا الصغرى حتى وصلوا في عام ٦١٥ م إلى أطراف القسطنطينية[٢].

ويعلل بعض المؤرخين السهولة التي تقدم بها الفرس في تلك البلاد بما ساد الشام وفلسطين من فوضى في الشؤون الدينية؛ إذ لم يعتنق معظم السكان بالشام المذهب الأرثوذكسي الذي ترعاه الحكومة البيزنطية، وتعرّض المنوفيزيين في بلاد الشام للاضطهاد العنيف من قبل السلطات البيزنطية، ولهذا فقد رحب السكان بالخضوع للحكم الفارسي على البيزنطي أملا بإغاثتهم من هذا الاضطهاد[٣]، ولكن هرقل لم يتوان من السعي لطرد الفرس من المنطقة، إذ قام بعدة حملات متتالية لطردهم حتى تسنى له أخيرا أن يستعيد سطوة الرومان وأن يقهر الفرس وينتصر عليهم عام ٦٢٧ م.

[1] -TATE، Georges: 1992، Les campagnes de la Syrie du Nord، tome 1، Librarie Orientaliste paul geuthner، Paris، p. 335.

[٢] – ربيع، حسنين، ١٩٩٥، ص ٦١.

[٣] – داوني، جلانفيل، ١٩٦٧، ص٣٤٠ – ٣٤١.

وعندما خُلع خسرو_ ملك الدولة الساسانية في بلاد فارس _ في سنة ٦٢٨ م اضطر ابنه إلى عقد الصلح مع الرومان، وتمّ الجلاء عن أنطاكية والمدن الأخرى المحتلة، وأطلق سراح الأسرى الذين كانوا متواجدين في فارس، كما استرد البيزنطيون الصليب المقدس من الفرس وأعادوه إلى بيت المقدس عام ٦٣٠ م[١].

إن هذه الأوضاع السياسية الغير مستقرة والاقتصاد المنهار والانشقاق المذهبي، قد كانت من العوامل الرئيسية التي مهدت للفتح الاسلامي، وخاصةً في عهد الامبراطور البيزنطي هرقل المعروف بعدائه للمنوفيزيتيين اليعاقبة، فكانت سياسته الخرقاء بفرض تعاليم المجمع الخلقدوني بوسائل شتى من الاضطهاد، بالإضافة إلى فرض الضرائب التي أثقلت كاهن سكان سورية، مما دفع هؤلاء السوريين إلى اليقين بأن سلطان العرب سيكون أكثر رحمة وأشد حرية لمعتقداتهم.

وعندما شرع المسلمون في مهاجمة هذا الجزء من الامبراطورية في سنة ٦٣٤ م اتخذ هرقليوس من أنطاكية مقراً لقيادته، ولكن عندما تبين بجلاءٍ انتصار العرب الساحق في موقعة اليرموك (شهر أغسطس من عام ٦٣٦ م) وأنّه لن يكون من الميسور إنقاذ سورية، غادر الامبراطور أنطاكية وانسحب إلى القسطنطينية وهو يودعها باللغة الإغريقية قائلا:

" *سلام عليك يا سورية، تسليم المفارق ولا يعود إليك، روحي أبدا* "

وفي السنة السادسة الهجرية (فيما يقابل المدة من فبراير ٦٣٧ م إلى يناير ٦٣٨ م)، زحفت القوات الاسلامية إلى المدن الرئيسية في الجزء الشمالي الغربي من سورية، ولم يخالج المنوفيزيين جملةً احساسٌ بالحزن؛ إذ وجدوا أنفسهم وقد تحرروا من نير الحكومة الأرثوذكسية التي كانت تضطهدهم وخاصةً أن العرب قد أقروا لكل ملةٍ ما وُجد في حوزتها من الكنائس.

وهكذا انتهى العصر البيزنطي فيما بدأ عصر جديد في تاريخ الشمال السوري وهو العصر العربي الاسلامي.

[١] – ربيع، حسنين، ١٩٩٥، ص٦٣.

ثالثاً–تاريخ الدراسات والبحث الأثري في الشّمال السوري:

١_ المركيز جان ملكيور دي فوغويه M.DE VOGUE: كتابه "سورية المركزية" باريس، ١٨٧٥– ١٨٧٧. هو أول من زار المدن الميتة عام ١٨٦١– ١٨٦٢، وقد رافقه في الزيارة أتيان دوتو الذي قام برسم مخططات ورسومات مهمة لعدد من الأطلال، ظهر كتابه ضمن مجلدين، الأول عبارة عن نصوص والآخر عبارة عن اللوحات والرسومات، تكلم فيه عن حوران وشمال سورية، تعّرض الجزء المخصص لشمالي سورية إلى آثار جبل الزاوية وجبل سمعان وجبال الأعلى وباريشا، حيث تحدث دي فوغويه عن أهم المباني وأنواعها من الكنائس والأديرة والبيوت والحمامات والمعاصر والشوارع ....

٢_ ألبير بوخه A. BUKHA: رافق دي فوغويه في بعض جولاته فأصدر كتابا في عام ١٨٧٧ بعنوان "جبل القديس سمعان العمودي قرب حلب وآثار القرن السادس " ضم الكتاب ثلاثاً وعشرين لوحة من تصويره علق عليها دي فوغويه.

٣_ الأب جوليان JULIAN: قام الرحالة الأب اليسوعي ميشيل جوليان وزميله الأب صوليان بجولة في عام ١٨٨٠ في سورية فأصدر كتاب بعنوان "سورية وسيناء" تكلم الأب جوليان في الفصل الثالث من كتابه على آثار شمالي سورية ضمن أكثر من خمسين صفحة.

٤_ البعثات الأثرية لجامعة برنستون H. C. BUTLER: في مطلع القرن العشرين قامت البعثة الأميركية لجامعة برنستون بقيادة أستاذ تاريخ العمارة المهندس "هوارد كروسبي بتلر " بثلاث رحلات إلى سورية الشمالية والجنوبية وهي كالتالي: الأولى بين ١٨٩٩ – ١٩٠٠، والثانية خلال الفترة الواقعة بين عامي ١٩٠٤ – ١٩٠٥، أما الثالثة فكانت خلال عام ١٩٠٩. رافق بتلر في هذه البعثات مختصون في دراسة الكتابات اليونانية واللاتينية والسريانية بالإضافة إلى مختصين في الطبوغرافية. كان الهدف من هذه البعثات زيارة المواقع التي زارها دوفوغويه سابقا، وكذلك دراسة مبان جديدة لم تلحظ سابقا. أصدرت هذه البعثة مطبوعات غطّت المناطق المزارة طبوغرافياً ونشرت الكتابات التي وجدتها على مختلف الأبنية المدنية والدينية من كتابات يونانية ولاتينية أو كتابات شرقية. بينما قام رئيس البعثة بتلر بالكتابة عن فن العمارة المتميز في هذه المدن والقرى المهجورة بعد أن قام بقياس أبعادها وتصويرها وتحديد هويتها وتاريخها حيث صدر كتاب بعد وفاته بعنوان " أوائل الكنائس في سورية " ١٩٢٩ من قبل أصدقائه بالبعثة، وقد بلغ عدد صفحات

ما أصدرته البعثات الثلاث مع الكتاب الذي صدر بعد وفاة بتلر ٣٧٠٠ صفحة خلفت لنا كنزا ثمينا من المعلومات والمخططات والصور والمسطحات المفيدة في حال الرغبة في ترميم هذه المواقع. وقد نوه بتلر إلى أنها قرى وليست مدنا. ضم هذا الكتاب أهم الأعمال الأثرية حول المباني الدينية التي قام بها خلال بعثاته الأثرية الثلاث حيث تتميز أعمال هذه البعثة بأنها قدمت رؤية واضحة عن طبيعة المباني الأثرية في سورية من العصرين الروماني والبيزنطي ،ووضحت سمات الفن السوري المحلي خلالها، كما شكلت مادة غنية للباحثين الدارسين للمنطقة.

٥_ ماكس فان برشم وإدمون فاسيو M.VAN BERCHM – E.FATIO: هما عضوان من المعهد الفرنسي للآثار الشرقية في القاهرة، قاما برحلة إلى سورية كان الهدف منها جمع الكتابات العربية فقام بإصدار كتاب :"رحلة في سورية " القاهرة، ١٩١٤. اعتمد في مراجعه على مطبوعات بعثات جامعة برنستون عام ١٨٩٩ و١٩٠٤. تناول دراسة عدد من المواقع في شمالي سورية، لكنه لم يذكر موقعا هاما لم تزره البعثة الأمريكية. يتألف الكتاب من جزئين الأول يضم النص ويتألف من ٣٤٤ صفحة والثاني يضم الصور في ٧٨ صفحة، مع خريطة لخط سير الرحلة.

زار المنطقة بعده رحالة مثل ميشيل جوليان وبول سولا عام ١٨٨٨. كتبوا عن المنطقة وكان لصورهم أهمية بالغة أظهرت الحالة القديمة للأطلال. كتابهما: " الرحلة الأثرية في سورية ولبنان " أعيدت طباعته بإشراف ليفون نورد يجيان عام ٢٠٠٤.

٦_ جرترودبل JRT0DBL: درست التاريخ وكانت تعشق الرحلات إلى بلاد الشرق الأوسط، تعلمت الفارسية والعربية، عملت مديرة للآثار في بغداد وأنشأت المتحف الوطني فيها. من مؤلفاتها: البادية والحضر ١٩٠٧م. قامت برحلة إلى بلاد الشام استغرقت شهرين بدأت من القدس وانتهت في الاسكندرونة، وفي رحلتها زارت قرى الكتلة الكلسية. وقد أخبرتنا بإسهاب عن هذه المواقع الأثرية وعادات سكانها، وبينت أن اطّلاعها واسع على المدن المهجورة القائمة في سورية وخاصة معلوماتها عن الطرز المعمارية في القرون المختلفة. اذ كانت تميز مباني القرن السادس بالحزام التزييني المحيط بالنوافذ في كنائس ذلك القرن، كما بينت تماثل الطراز المعماري في أبنية جبال الكتلة في شمالي غربي سورية.

٧_ دانيل كرنكر D. KRENKER: كتابه " كنيسة حج سمعان العمودي في قلعة سمعان " برلين ١٩٣٩. كتابه عبارة عن تقرير عن الابحاث والتقنيات والتي تمت في خريف ١٩٣٨الصالح

معهد الآثار الألماني ضم الكتاب نصا في ٣٢ صفحة وثلاثين لوحة ضمت العديد من المقاطع والصور لكنيسة سمعان العمودي وعناصرها المعمارية التفصيلية حيث كان قد قام بتنقيباته في هذه الكنيسة.

٨_ **الأب جوزيف ماترين J. MATERN**: كتابه "المدن الميتة في سورية العليا " بيروت ١٩٤٤

زار المنطقة الكلسية فكان أول من أطلق تسمية المدن الميتة على المدن المهجورة شمالي سورية، وقد زين الكتاب بصور جوية وقد ركز المؤلف في كتابه على أهمية الآثار السورية في الشمال، وبين أهمية الفن المحلي المنفذ بأيد سورية والمتطور في الأرض السورية. يتألف الكتاب من سبعة فصول تتحدث عن آثار جبل باريشا وسمعان والأعلى، ويبين في فصل خاص غنى المنطقة بالكرمة والزيتون في الماضي مما أوصل شهرة جرار الخمر والزيت إلى روما وبلاد الغال، نصيحته الغالية بضرورة الحفاظ على غابات الأثار هذه كي لا تموت حفاظاً على أية ثروة قومية أخرى. يبين في الفصل الأخير خصائص الفن المعماري السوري المتأثر بالطرز الكلاسيكية اليونانية والمتطور محليا بزخارفه الفريدة الجميلة المتجلية في كنيستي سمعان وقلب لوزة والتي استوحاها الغرب لتظهر في كنائس أوربية في القرون الوسطى. لا شك أن معظم الأماكن التي زارها الب ماترن سبق أن زارها دي فوغويه وبتلر والأب جوليان، ولكن نظرته الثاقبة والمهتمة بالفن المعماري الذي كرس له وقتا طويلا من حياته جعله يعثر على عمودي كفر دريان وكنيستي دير صليب وكنيستين في البارة لم تكونا معروفتين من قبل. يتميز كتابه بالصور الجوية التي صورتها فرقة من الجيش الفرنسي لصالح جامعة القديس يوسف وخاصة صور دير سمعان وبراد والبارة. لقد نبه المؤلف إلى ضرورة عمل دليل للمدن المهجورة، وقد حقق الباحث تشالنكو نسبيا هذه الأمنية بنشره دراساته القيّمة لاحقا.

٩_ **جورج تشالنكو G. TCHALENKO**: هو عالم فرنسي روسي الأصل، مهندس معمار كان باحثاً في المعهد الفرنسي لآثار الشرق الأدنى. نشر كتابا بعنوان" القرى القديمة في شمالي سورية " باريس ١٩٥٣ – ١٩٥٨. قام فيه بدراسات تفصيلية غيرت بعض المفاهيم السابقة خاصة التي تتعلق بمصطلح المدن الميتة معتمداً مصطلحاً جديداً، كان عنوان كتابه القرى القديمة في شمالي سورية. تناول فيه دراسة شمولية لجميع مكونات هذه الأرياف. أصدر كتابه الرائع هذا في

ثلاثة اجزاء صدر الجزءان الأول والثاني في عام ١٩٥٣ وصدر الثالث في عام ١٩٥٨ وكان مجموع الصفحات ٨٥٠ صفحة. تضمن الجزء الأول وفيه ٤٤٢ صفحة دراسة عن العمارة المدنية والدينية للأبنية المنتشرة في جبال الكتلة الكلسية، وتكلم عن الصفات المميزة للكتلة الكلسية من حيث التربة والمياه والزراعة والتجارة والسكان والطرق مع وصف الحياة الريفية وأسباب الازدهار والانحدار.

الجزء الثاني من ضم العديد من الخرائط والمسطحات والمواقع ومنظورات الابنية والكنائس ومواقعها من القرى مع ملخص لآثار أهم المواقع المتبقية بتسهيل زيارتها وبخاصة آثار براد ودير سمعان وقلعة سمعان. الجزء الثالث ضم عدة ملاحق ضمت الكتابات اليونانية التي وجدها تشالينكو خلال دراساته و الأديرة القديمة مع دراسة عن المراجع والكتب السريانية التي قام بها الاستاذ أندره كاكو. تميز كتاب تشالينكو بملاحظاته الدقيقة ومعارضاته لما كتبه الرواد الذين سبقوه من دي فوغويه وبتلر وسواهما. بالإضافة إلى التفاصيل التي أبدعها بكونه مهندسا معماريا في منظورات الكنائس ومسطحات في المعاصر. ويحتوي كتابه أيضا دليل أبجدي لأهم المواقع الأثرية في هذه المدن المهجورة.

إن دراسات تشالينكو نتيجة إقامته الطويلة في ربوع آثار الشمال أتاحت له القيام ببعض التنقيبات الجزئية مما لم يتمكن سابقوه بسبب ضيق الوقت من القيام بها في رحلاتهم وكتاباتهم السريعة ركز في أعاله هذه على دراسة الوضع الجغرافي لشمالي سورية ودراسة أسباب الاستيطان والهجرة في المنطقة، كما قام بدراسة السمات التي تتميز بها المواقع الأثرية في مختلف مناطق الكتلة الكلسية، وقدم شرحاً وافياً للمباني الأثرية التي تتألف منها المواقع المدروسة في هذا البحث. حيث اعتمد هذا المعماري في ابحاثه على تحريات ميدانية للوصول إلى فهم أعمق لطبيعة ووظيفة المباني الأثرية من دينية ومدنية. بعد وفاة تشالينكو نشر المعهد الفرنسي لآثار الشرق الأدنى بإدارة الدكتور جورج تات مدير المعهد في العام ١٩٨٠ كتابين بعنوان "كنائس القرى في شمال سورية " و "الكنائس السورية ذات البيما" ضما صورا ومخططات من رسم (ادركار بخاش) تحت اشراف الباحث تشالينكو. ثم صدر جزء ثالث للكتابين في عام ١٩٩٠ بقلم الأستاذ تشالينكو بعد الاتفاق مع ورثته تضمن دراسة كاملة عن موضوع البيما في شمال سورية وتطورها وأشكالها .

١٠_ جان لاسوس G. LASSUS: أمضى ثماني سنوات في سورية، قام بدراسات حول الكنائس وساهم في سنوات قليلة بمشاركة تشالنكو في دراسة القرى القديمة خاصة براد. نشر كتابا بعنوان " الأبنية الدينية المسيحية في سورية " باريس ، ١٩٤٧. تناول فيه دراسة لدير القديس سمعان والمنطقة المحيطة به وتاريخه الديني. كان الهدف من دراساته التعرف على مفهوم المباني الدينية وتطورها والدور الوظيفي للكنائس، مستشهدا بالكتابات التاريخية والدراسات المقارنة بهدف فهم طريقة العيش، والطقس الديني المتبع في المجتمعات المسيحية في سورية خلال العصر البيزنطي. وأهم ما يميز كتاب لاسوس ذكره للعديد من المراجع والمصادر وبحثه عن الدور الذي لعبه الفرد في المجتمع من وجهة النظر الدينية وانعكس في كنائسه.

١١_ الآباء الفرنسيسكان وهم: إينياس بينا، باسكال كاستيلانا، رومولدو فيرنانديز I.PENA –P.CASTELLANA – R.FERNANDEZ:
زاروا معظم الأماكن الأثرية خلال إقامتهم الطويلة في ربوع سورية الشمالية، أذهلتهم الحياة النسكية الفردية والجماعية التي انتشرت في جبال الكتلة الكلسية، فقاموا بالتركيز على رصد حياة النساك فصدر لهم عدة كتب وهي:

- العموديون السوريون ١٩٧٥، ميلانو
- نساك الأبراج السوريون، ١٩٨٠، ميلانو.
- نساك الأديرة السوريون ،١٩٨٣، ميلانو.

وقد اختصّ الأب إيناس باللمحات التاريخية، والأب باسكال بقياس الأبعاد وفن العمارة، والأب رومولدو بالكتابات والرموز. هذه الكتب شكلت أرشيفاً حول المواقع والمباني الأثرية في العديد من المناطق في الكتلة الكلسية، فيما عدا جبل الزاوية مزودا بالكتابات السريانية والرسومات. فأصدر الآباء كتابهم الرابع بعنوان "إحصاء آثار جبل باريشا " ١٩٨٧. وهو عبارة عن دليل لجميع مواقع الجبل المعروفة والتي لم تكن معروفة، كشفوا عنها في تجوالهم فمسحو سهوب الجبل وهضابه مترا من شماله إلى جنوبه وشرقه إلى غربه. كما أصدروا كتباً أخرى عن آثار جبل الأعلى وجبل الدويلي وجبل الوسطاني التي تحتوي على عدد من المواقع الأثرية التي لم يكتب عنها أحد من قبل.

١٢_ الملازم فرومون PHEROMONES: خريطة سياحية وأثرية لمنطقة حارم، ومقالة صدرت عام ١٩٢٨مؤلفة من اثنا عشرة صفحة. ويدل المؤلف على أسماء المواقع التي لم تزرها

جامعة برنستون بنجمة ومنها (حرفود ودير خشان وطورين) كما يذكر أهم المواقع الأثرية في جبل العلى وباريشا والدويلي والوسطاني.

١٣_ العالم الفرنسي جورج تات G. TATE: مدير البعثة الفرنسية في سورية عام ١٩٩٢ م، وهو من العاملين مع جورج تشالينكو درس وحلّل الواقع الاقتصادي والاجتماعي لقرى شمالي سورية خلال القرنين الثاني والسابع الميلاديين، كما قام بتحليل الفرضيات المطروحة من قبل تشالنكو متبعاً منهجاً علمياً جديداً. أصدر كتابه عام ١٩٩٢ بعنوان " أرياف شمالي سورية بين القرنين الثاني والسابع الميلاديين " تضمن معلومات عن أرياف سورية بالطريقة الحديثة المتبعة عن طريق الاستشعار عن بعد، وخلال عشرون عاماً تمت دراسة ٤٦ قرية من أصل ٧٠٠ قرية. تألف الكتاب من ثمانية فصول توزعت على ثلاثة أقسام كالتالي:

- القسم الأول: تضمن تعريف وتصنيف الأبنية من دور سكن ومعابد وحمامات واسواق وغيرها وتاريخها بحسب أنواع الأحجار والجدران، ودراسة تاريخها حسب تطورها الديموغرافي والاقتصادي والاجتماعي.
- القسم الثاني: بعنوان حضارة زراعية، اختص بالأرياف الزراعية وشروطها والسكن، وفصل في معطيات الاقتصاد الريفي في الزراعة والنشاط الصناعي والتجاري.
- الفصل الثالث: تحدث عن واقع الاستيطان والهجرة في المنطقة، ولخّص الأسباب التي دفعت بالسكان إلى الهجرة من هذه المنطقة في نهاية العصر البيزنطي. يعد هذا الكتاب العمل البحثي الأول الذي تطرق إلى زخرفة المباني السكنية في الكتلة الكلسية خاصة المنطقة الجنوبية منها (جبل الزاوية).
- نشر أيضا الكثير من الأبحاث المتعلقة بطبيعة تطور هذه المنطقة خلال العصرين الروماني والبيزنطي.

١٤_ كريستين شتروبهC. STROPPE: كتابها "المدن الميتة في سورية" هي باحثة المانية نقبت في مدينة الأندرن جنوب حلب، تابعت أشكال الزخرفة في تيجان الأعمدة السورية وبينت ملاحظاتها في ما يسمى "المدن الميتة في سورية " الذي ضم ٩١ صفحة، مؤلف من أحد عشر فصلا تحدثت فيها عن ٧٠ موقعا وقرية أثرية بالإضافة إلى ١٥٢ مخططا وصورة. درست فيه فن العمارة والسكن في النصف الثاني من القرن الخامس والقرن السادس وتحدثت عن

المعاصر وأجران الذخائر والمدافن ورموز العموديين ومنطقة البيما وأنواع أرضيات الفسيفساء في بعض الكنائس، إنه كتاب قيم باللغة الألمانية .

١٥_ وداد خوري W.KH0URY: كتابها "آثار دير سيتا" دمشق، ١٩٨٧.

هي مهندسة معمارية نالت شهادة الدكتوراه في الآثار من سويسرا عن آثار دير سيتا الواقعة في جبل باريشا من الكتلة الكلسية. صدر الكتاب في جزئين قدمت فيه الباحثة بحث ميداني لقرية نموذجية أثرية من الفترتين الرومانية والبيزنطية، حيث درست ضمنه الإطار الجغرافي والاجتماعي والاقتصادي والديني والفني، شمل الكتاب خمسة فصول في التسمية والموقع والسكن وفي مخطط البلدة وأحيائها والأبنية في الفترتين الرومانية والبيزنطية، وتعرضت أيضاً للزخرفة وبشكل خاص تيجان الأعمدة والنجفات والعناصر الرمزية. قسّمت الباحثة مخطط القرية عن طريق الممرات الثلاثة فيه إلى تسع أحياء متميزة ذكرت ما يميز كل حي من أبنية مدنية ودينية. هذه الدراسة جديرة بأن تحتذى في العديد من القرى الأثرية الغير مدروسة.

١٦_ البعثة المشتركة العاملة في شمالي سورية:

G.CHARPENTIER – M.ABDULKARIM :

هي بعثة فرنسية – سورية مشتركة لمتابعة أعمال التنقيب في موقع سرجيلا منذ عام ١٩٩٤، ثم بدأت هذه البعثة منذ عام ٢٠٠٦ م أعمالها في موقعين جديدين هما البارة والرويحة بإدارة جيرار شاربانتييه من الجانب الفرنسي ومأمون عبد الكريم من الجانب السوري.

١٧_ جان بيير سوديني و جان لوك بيسكوب J.P.SODINI – J.L.BISCOP:

قاموا بدراسة الكنائس وخاصة كنيسة قلعة سمعان، وتم استخدام التقنيات الحديثة لرسم الواجهات في هذا المجمع الديني المهم في سورية .

١٨_ زخرفة الكنائس \ أليس نقاش A.NCCACHE :

أصدرت كتاب " زخرفة كنائس قرى المنطقة الأنطاكية بين القرنين الرابع والسابع للميلاد" باريس، ١٩٩٢ م. أليس نقاش من الباحثين العاملين مع الأستاذ جورج تات والمعهد الفرنسي للآثار في الشرق الأوسط، أصدرت كتابها بجزأين، اختص الكتاب بدراسة زخرفة مداخل كنائس المنطقة الانطاكية في قسمها الشرقي، والتي بنيت بين القرنين الرابع والسادس للميلاد.

في الفصل الأول اعتمدت الباحثة تصنيفا نوعيا لأماكن الزخرفة في مداخل الكنائس على النجفات وإطارات الأبواب، ثم قسّمت ذلك في الفصل الثاني إلى أنواع فرعية بحسب شكل الزخرفة التزيينية. أما في الفصل الثالث فقد قامت بوصف وتحليل الزخرفة المحفورة من زخارف ذات أشكال هندسية أو نباتية أو ذات تركيب افريزي أو ميداليات أو متنوعة. كما بينت توزعها الجغرافي وتطورها حسب المناطق مع الفترات الزمنية لتطور الكنائس في الكتلة الكلسية ،مع دراسة مقارنة في مناطق أخرى من سورية وتركيا ومصر، وحتى مع الفسيفساء من مدرسة أفاميا وأنطاكيا

١٩_ كميت عبد الله Komait Abdallah: رسالة دكتوراه باللغة الفرنسية بعنوان " فسيفساء متحف معرة النعمان" جامعة الصوربون، باريس، ٢٠٠٩. قام فيها بدراسة اللوحات الفسيفسائية المعروضة في متحف معرة النعمان دراسة تصويرية رمزية.

الفصل الثانـي

فن الفسيفساء تقنيّةً وتاريخاً ومراحل تطوّره في الشمال السوري

أولاً- فن الفسيفساء :

سنحاول في هذا الفصل تتبع فن الفسيفساء، تطوره، تقنياته وأساليبه، خاصةً أنه كان في بلادنا لهذه القصة مساهمات أساسية وابداعات تضاف إلى ابداعاتنا الكثيرة التي قدمناها للإنسانية عبر العصور. فالفسيفساء هي إحدى الخامات الفنية التي تستخدم في التصوير الجداري، ويتميز التصوير بهذه الخامة بأسلوبٍ خاصٍ في المعالجة التشكيلية، فهي تعطي تأثيرات سطحية تختلف عما تُحدثه الخامات التصويرية الأخرى، وهذا الأسلوب المميز هو الذي يُضفي عليها طابعاً متفرداً، حيث نجد أن الأعمال الفنية المصنوعة بهذه الخامة يغلب عليها الطابع التجريدي المسطح الذي تحدثه المكعبات الصلبة المتجاورة والتي ظهرت في صورة خامات طبيعية وصناعية.

١ – تعريف فن الفسيفساء :

يمكن القول إن الفسيفساء- من منظور تقني- هي بناء العمل الغني بقطعٍ صغيرةٍ متجاورةٍ من خامةٍ أو عدة خاماتٍ طبيعيةٍ مثل الأحجار والحصى والأصداف، أو مصنّعةٍ مثل الفخار والزّجاج الملون والخزف وغيرها. تُثبّت هذه القطع على السطح الحامل بوسيلةٍ مناسبةٍ من وسائل التثبيت وتندمج هذه العناصر الواحدة بجوار الأخرى لتشكل مواضيع زخرفية مختلفة. لكن ما هو جديرٌ بالاهتمام في تعريف الفسيفساء من الناحية الجمالية هو أن الفسيفساء ليست حشواً للمساحات أو عناصر العمل الفني بهذه القطع الصغيرة من خامات التنفيذ، بل الأهم هو كيفية تجاور هذه القطع بإيقاعٍ معيّنٍ وضمن نسقٍ معين يضع في الاعتبار التنويع في أحجام القطع وفي ألوانها وملامستها واتجاهاتها وترك الفواصل المناسبة بين القطعة والأخرى لتأكيد قيمة التجزيء التي هي من أهم سمات هذه التقنية. فهي كثيراً ما تشبه حروف اللغة؛ فالحرف وحيدا لا يمكن أن يُفهم منه شيئاً، ولكن برصف الحروف إلى جانب بعضها تستنهض الكلمات المفعمة بروح المعنى والفسيفساء تماثلها تماماً. وفي تعريف لأيلين جودوين[١] Elain M Goodwin الفنانة الانكليزية المعروفة تقول:" الفسيفساء وسيطٌ مدهشٌ يمكن من خلاله استخدام أبسط

---

[١] – Elain M Goodwin: فنانة انكليزية تمارس وتدرس الفسيفساء، ومؤلفة لعدة كتب في هذا المجال، وأحد أعمالها معروض بمكتبة الاسكندرية، أهدته أثناء مشاركتها في مؤتمر ومعرض الفسيفساء الذي أقيم بالاسكندرية عام ١٩٩٦.

الخامات أو أكثرها فخامةً وطبيعته المتنوعة تكمن في تطويعه لاستخداماتٍ عدة جماليةٍ أو عمليةٍ لها صفة الدوام والثبات، ويمكن أن تكون كل هذه الصفات مجتمعة" فيمكن القول أن الفسيفساء فنٌّ مرتبطٌ أساساً بالعمارة لتزيين الجدران والأرضيات، فقد كانت الفسيفساء في البداية فناً وظيفياً بحتاً غرضه ضمان كتامة الأرضيات وصلابة تلبيس الجدران، ومع الزمن تطور هذا الفن اذ أصبح فيما بعد إضافة إلى جانبه الوظيفي فناً غرضه التزيين بزخرفة أرضيات البنايات العمومية والفيلات، حيث زينت بها أرضيات الحمامات، وانتشرت بعد ذلك في العصر المسيحي المبكر، ثم ازدهرت ازدهاراً كبيراً في العصر البيزنطي الذي أصبح التصوير الجداري فيه يعتمد اعتماداً أساسياً عليها، فقد كانت طبيعة هذه الخامات تلائم المساحات الداخلية الكبيرة في الكنائس ذات الإضاءة القليلة الخافتة، سواء كانت هذه المساحات مسطحة كالجدران الرأسية أو منحنية كالقباب والحنيات فتعكس الإضاءة الطبيعية بسطحها اللامع. أما بالنسبة للتعريف اللغوي لفن الفسيفساء فإنّ كلمة موزاييك Mosaique كلمةً أعجميةً تقابلها في اللغة العربية كلمة فسيفساء، وكلا الكلمتين تتداولان للإشارة إلى فن الفسيفساء. وقد ظهرت كلمة موزاييك بعدة تحريفات للألفاظ خلال الفترات القديمة، أولا نجد الكلمة اللاتينية موزيفوم Musivum أو العبارة اللاتينية أبوس موزيفوم Opus Musivum اللتين تعنيان عملٌ خاصٌّ مهدى لربّات الفنون عند الإغريق موزايا Mosaea[1]، وقد استخدم هذا المصطلح منذ القرن الأول ق.م للتعريف بالعناصر الزخرفية التي تزين جدران وسقوف المغاور التي تكرس لعبادة هذه الربات، فأطلق على هذه الأماكن Musaea.

ومن خلال العصور الوسطى نجد كلمة موزاييكم Mosaaico[2] التي اشتقت منها الكلمة الإيطالية موزاييكو Mosaaico، وهي مصدر كلمة موزاييك. ومنذ عصر النهضة استخدمت كلمة موزاييك ومرادفاتها في اللغات الأجنبية لوصف هذه التقنية التي استخدمت في تغطية الأرضيات والجدران والأسقف[3].

1- REBETEZ، Serge: 1997، Mozaiques، Ed. Saint-Pul، Geneve، p.6.

2 - LAVAGNE، Henri: 1987، Lamosaique، Ed، Presse Universitaire de France، Paris، p.23.

3 - STERN, Henri: 1976، Decoverte la mosaique، Les dossiers de l، archeology 15، mosaiques، decors desols، Paris، p.8.

أما الكلمة العربية الفسيفساء فهي مشتقة من الكلمة الإغريقية فصيفوص Psephos التي تعني الحجر الصغير، أو الحصى[١]، وقد استخدم العرب مصطلح الفص بصيغة الجمع فصوص للدلالة على الفسيفساء فقد صنعت الفسيفساء المبكرة من هذه المادة.

والفسيفساء: قطع صغار ملونة من الرخام أو الحصباء أو الخرز أو نحوها، يُضم بعضها إلى بعض فيكوّن منها صور ورسوم تزين أرض البيت أو جدرانه[٢].

٢-**تنظيم الزخارف:** تنتظم الزخارف الفسيفسائية على النحو الآتي:

أ- شريط الوصل: وهي المساحة بين الحدود المعمارية من البناء والإطار أو البرواز الذي يحيط بالحقل الأساسي، وشريط الوصل يكون مزخرف أحيانا.

ب- الإطار أو الحاشية: وحدة زخرفية بسيطة في زخارفها أحيانا؛ ومعقدة أحيانا أخرى.

ت- الحقل: هو المساحة المزخرفة والمحاطة بحاشية وبشريط الوصل، ويتكون من أشكال هندسية متكررة متقابلة ومتوازية وموحدة للشكل الزخرفي، ويكون الحقل أحيانا مغطى بلوحاتٍ عديدةٍ على كامل المساحة الظاهرة [٣].

٣-**طرق التصنيع:** هناك العديد من الطرق لتصنيع السجّادات الفسيفسائية وهي:

أ- الطريقة غير المباشرة: تعتمد هذه الطريقة على القماش، حيث يُشفّ التصميم على القماش ثم تلصق المكعبات بصورة عكسية.

ب- الطريقة المزدوجة أو المقلوبة: تكون تصويرية؛ حيث توضع طبقة وتوضع عليها المكعبات، وتعطى رشات من الماء لعدة أيام، ثم يوضع عليها القماش، ومن ثم تقلب المكعبات بعد تعشقها بالقماش ومن ثم تضاف الطينة ثم تقلب المكعبات ويزال القماش فتظهر الرسمة.

ت-الطريقة التقليدية المباشرة: هي الطريقة التقليدية حيث تمد العجينة ثم يرسم المشهد عليها وترصف المكعبات، وكل عدة ساعات يمد الطين ثم يتابع الرسم على مراحل وأجزاء[١].

---

[1] - FISCHER، Peter: 1971، Mosaic، History and Technique، Thames and Hudson، London، p. 7.

[٢] – مصطفى، ابراهيم، وآخرون: ١٩٦٢، المعجم الوسيط، ج ٢، ط ٢، مجمع اللغة العربية، مصر، ص٦٩٥.

[3] - LEBLANC، Raynaud: 1990، Programe M osaique Fich in Formatique Pour L، etude de la Mosaiqe، Paris، p.3.

٤_ الطبقات: تم تمييز الطبقات الآتية في السجادة الفسيفسائية:

أ- طبقة المكعبات: بحسب التقنية المصنعة منها، وذلك سنذكره لاحقاً.

ب-طبقة Supra nuclus: المونة الناعمة التي تمد عليها المكعبات.

ت-طبقة Nucleus: طبقة المونة المختلطة مع حبات من الرمل الصغيرة .

ث-طبقة Pudus: طبقة من المونة المختلطة مع حبات من الرمل الناعم والحصى الكبيرة الحجم نوعاً ما.

ج- طبقة Statumen: طبقة من الحجارة الكبيرة مع المونة الناعمة والرمل الناعم والحصى.

ح- طبقة Compacted red Siltterra rossa: المونة التي تربط طبقة Statumen مع الأرض البكر[٢].

٥_ أنواع الفسيفساء: يمكن أن يقال في مجال توصيف الفسيفساء بصفة عامة أن هناك نوعين من الفسيفساء، فسيفساء الأرضيات وفسيفساء الحوائط.

بالنسبة لفسيفساء الأرضيات فهي تتألف من قطع رخاميّة صغيرة ودقيقة تسمى التّسرات، توضع بجوار بعضها البعض، ويجب أن يكون السطح ناعماً مصقولاً لأنه سوف تتم رؤيته عن قرب أثناء المشي عليه، لذلك يجب إتقان توزيع تفاصيل العناصر الممثلة بشكل دقيق.

أما فسيفساء الحوائط والأسقف فهي لا تتطلّب تلك الدرجة من النعومة والصقل لأنها تُرى من بعد ولاحاجة للتفاصيل الدقيقة، بل ينبغي أن تكون العناصر بسيطة واضحة لتستحوذ انتباه المشاهد[٣].

وهناك أيضاً ما يسمى بالفسيفساء المنقولة، فقد أُنتجت العديد من القطع الفسيفسائية بمقاييس صغيرة على دعامات متنقلة لكي تسهل عملية نقلها من مكان لآخر. ومن الأمثلة على هذا النوع من الزخرفة الصور المنفردة أو الشعارات المعروفة بالإمبليماتا (Emblemata)[٤] التي ظهرت في الفترات الهللينستية والرومانية، بالإضافة إلى الأيقونات الفسيفسائية البيزنطية.

---

[1] - Hand book: 2009، Archeological Museum of Hama، Training on the conservation of detached Mosaics، Hama، p.30.

[2] - BALTY، Janine، JEAN، Charles:1999، Apamee site et muse، Direction Generale des Antiquites et des Musees، Damas، p.37-40

[٣] - سالم، محمد: ٢٠١٤، الفسيفساء تاريخ وتقنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٢١.

[٤] – Emblemata: هي كلمة اغريقية تعني شيء مدمج، وهي عبارة عن لوحة مركزية، عادة تكون أبعادها بين نصف متر إلى متر مربع، تصنع في مشغل على حامل خاص بها ثم تنقل حسب الطلب، وقد ظهرت في الفترة

٦_ تقنيات تصنيع الفسيفساء:

لقد استخدمت عدّة تقنيات خلال الفترة القديمة لتشكيل مختلف أنواع الفسيفساء، وهذه التقنيات تتشابه في الكثير من ملامحها الأساسية وخطوات تنفيذها بل أحيانا يكون بعضها قد تخرّج من تقنيةٍ سابقةٍ أو تطويرٍ لأخرى. ومن أكثر التقنيات انتشاراً هي:

أ_ الأبوس تسيلاتوم :Opus Tesselatum

المصطلح مشتق من الكلمة اللاتينية Tessella أو Tessera التي تعني القطعة الصغيرة شبه المكعبة من الحجر أو الفخار أو الزجاج المستخدم في تنفيذ الفسيفساء. حيث تستعمل هذه المكعبات المتنوعة المقاسات مثبّتةً على ملاطٍ تحتيٍّ لكي تشكل تبليطاً مستمراً، ويقدّر متوسط ضلع المكعبة ٢سم، وهي من إحدى التقنيات التي استخدمها الفنان في القرن الثالث ق.م، والتي أصبحت فيما بعد التقنية السائدة وقد كانت بمثابة نقطة تحولٍ في تاريخ الفسيفساء وانتشرت بشكلٍ كبيرٍ انطلاقاً من القرن الأول الميلادي[١]. وبالنسبة إلى مكان اكتشاف هذه التقنية، فقد ذهب البعض إلى نسبها لصقلية وآخرون إلى الإسكندرية، بينما تقول الباحثة بابين Dunbabin: بأننا نفتقد الدلائل التي تسمح لنا بأن ننسب ابتكارها لمنطقة محددة[٢]. وقد انتشر استخدام هذه التقنية البسيطة مع الرسومات الهندسية لأن مكعباتها كانت متساوية، ومن الأمثلة التي نفذت بهذه التقنية فسيفساء الصيد المعروضة بالمتحف الوطني للآثار القديمة بالجزائر.

ب_ الأبوس فيرميكولاتوم :Opus Vermiculatum

اسم هذه التقنية مأخوذ من كلمة verm اللاتينية التي تعني "الدودة"، وهي تشبه تقنية التسيلاتوم ولكنها هنا تعتمد على استخدام عناصر صغيرة جداً من الحجارة المشذّبة التي لاتتجاوز أبعادها ٠,٥سم، ترصف ضمن صفوف متعرجة تشبه الحركة الدودية Vermiculatum.

الهللينستية. وكان يطلق على اللوحات الغير قابلة للتحريك والتي تصنع في نفس المكان لفظ بسودوأمبليما Pseudo–emblema، كما كان سعر الإمبليماتا باهظا جدا لقابلية تحريكها من مكان لآخر. انظر: Dunbabin, Katherin: 1999, Mosaics of the Greek and Roman Worid, Cambridge-London, p.18.

1 - DUNBABIN، Katherin: 1999، Mosaics of the Greek and Roman Worid، Cambridge-London، p.18.

2 - DUNBABIN, Katherin: 1979، Techniques and materials of Hellenistic mosaics، American Journal of Archaeology , 83، p.265-277.

لقد تمركزت أهم مدرسة للأبوس فيرميكولاتوم بالاسكندرية خلال القرنين الأول والثاني ق.م[١]. ويمكن القول بأن اللوحات الفسيفسائية المشكلة بتقنية الفيرميكولاتوم هي شديدة الشبه باللوحات الزيتية المرسومة، لذلك تعتبر من أجود بلاطات العالم القديم، وكان الفسيفسائي القديم يقوم بتلوين التوصيل بين المكعبتين لإخفائه واعطاء الفسيفساء مظهر اللوحة الزيتية. وقد استُعملت هذه التقنية بشكلٍ خاص في اللّوحات المركزية التي تعرف باسم الإمبليماتا Emblemata التي ذكرناها سابقاً، وقد كان الغرض منها محاكاة الرسم. وقد نفذ الفنانون هذه التقنية بمهارةٍ عاليةٍ في فسيفساء الاسكندر التي تمثل معركة أسوس وانتصاره على داريوس ملك الفرس، وهي من أعمال مدينة بومبي الإيطاليّة.

ت-الأبوس سيغنينوم Opus Signinum:

ظهرت هذه التقنية بدايةً في صقلية وذلك في القرن الثالث ق.م، ثم عُرفت لاحقاً في إيطاليا بهذا الاسم حيث انتشرت بشكل كبير فيها ابتداءً من منتصف القرن الثاني ق.م[٢]. وعرفت هذه التقنية باسم Opus Signinum نسبةً إلى البلد (Signa) التي اشتهرت بتنفيذ هذا النوع من الفسيفساء.

يمكن الحصول على هذا الشكل من الرصف من خلال تحضير ملاط كلسي ممزوج بمسحوق من قطع القرميد يضاف إليها أحياناً بعض قطع الحجارة الصغيرة أو الرخام الملون، وأحياناً يمكن تلوين هذا الملاط بأكاسيد ترابية ملونة، ثم يوضع على السطح المراد رصفه بشكل مستوي وبدون نظام محدد مسبقاً، وبعد جفافه يتم صقله، هذا النوع من الرصف يشكل غالباً أشكالاً بسيطةً.

ث_ الأبوس ريتيكولاتوم Opus Reticulatum:

نجد هذه التقنية في الممرات والغرف الغير النبيلة بداخل المنزل، وقد عرفت هذه التقنية في مراحل تاريخية وأماكن مختلفة في وسط آسيا وفي صعيد مصر حتى سنوات قليلة ماضية، ففي هذه التقنية تستخدم قطع القرميد المربعة الشكل في تكسية الحوائط بصفوف رأسية وأفقية منتظمة، وأحياناً تكون هذه الصفوف مائلة. ينتج عن هذه المعالجة بالقرميد والفواصل ما بين كل قطعة وأخرى شبكة تغطي الحائط بأكمله ولها تأثيرها الجمالي على المتلقي[٣].

---

1 - LANCHA، Janine: 1990، Mosaique de vienne ،Ed. Presse Universtaire de Lyon، Paris، p.121.

2 - Dunbabin، Katherin, 1999، P.53.

٣ - سالم، محمد، ٢٠١٤، ص٣٦.

هـ-الأبوس سيكتيل Opus Sectile:

هي إحدى تقنيات الفسيفساء التي عرفت في القرن الأول ق.م[1]، ترتكز على جمع صفائحٍ رخاميةٍ منحوتةٍ مسبقاً وذات ألوانٍ متنوعة وأشكال هندسية مختلفة (مستطيلة ومربعة ومثلثة وسداسية). توضع صفائح رخامية الواحدة بجوار الأخرى فوق ملاط متكون من الكلس ومسحوق القرميد، ثم تسند القطع الرخامية من الأسفل بقطع من الفخار لضمان سطح مستوٍ للفسيفساء. أما المشاهد المشكلة فتكون عبارة عن أشكالٍ هندسيةٍ مركبةٍ تعتمد أساساً على اختلاف الألوان والمواد المستعملة، ويمكن أيضاً أن تكون وسيطاً لتصوير موضوعات مركبة تحوي عناصر آدمية أو حيوانية أو نباتية أو طيور وغير ذلك من عناصر الموضوع التصويري. مثال ذلك مجموعة أعمال عثر عليها في مقبرة جونيوس باسوس Lunius Passos في روما، والتي يعود تاريخها إلى القرن الرابع الميلادي (الشكل ١).

ثانياً-تاريخ فن الفسيفساء ومراحل تطوره:

١_ الفسيفساء منذ الأصول:

مع تطور المدنيّات الأولى في الشرق الأدنى القديم خلال الألف الرابع ق.م كان الانسان قد بدأ ببناء البيوت والمعابد والقصور، وراح يزين أرضياتها بل وجدرانها بالرسوم والحجارة الملونة في لوحات زخرفيةٍ جميلةٍ تمثل أولى فنون الفسيفساء التي أصبحت من المرتكزات الأساسية للفنون، إلا أنها لم تكن فنّاً مبتكراً وإنما جاءت ترجمةً لفن الرسم والتصوير، وهذا يعني أنها لم تتوغل في قدمها كباقي الفنون في العالم وإنما جاءت بفترةٍ متأخرةٍ لم تتجاوز القرن الرابع ق.م[2]. وقد كان سكان بلاد الرافدين أول من استخدم الطوب أو اللبن (قوالب من الطين والقش) المزجج في تزيين جدران الأبنية بأشكال متعددة، وكان لهم الفضل في تطوير أساليبه من حيث المواد المستخدمة وتعدد ألوانها، إضافة إلى مهارة التشكيل وحرفية التركيب، فجاءت أولى الأعمال التي يمكن اعتبارها سلفاً لفن الفسيفساء من معبد أوروك Uruk (الوركاء حديثاً) بمدينة بابل[3]، حيث استعملت في تزيين إحدى واجهاته مخاريط من الفخار المشوي غرست رؤوسها في الجدار

---

[1] - نوفل، أسامة: ٢٠١٠، المشاهد الأسطورية في الفسيفساء السورية خلال العصر الروماني، رسالة ماجستي، جامعة دمشق، ص٣٣.

[2] - BALTY، Janine: 1977، Mosaiqes Antiques De Syrie، Bruxelles، p.3-5.

[3] - HASWELL، Mellentin: 1973، Thames and Hudson Manual of Mosaic، Tames and Hudson ،London، p.39.

الآجري لتلك الواجهة، في حين لوّنت قواعدها الدائرية باللون الأسود، الأحمر والأبيض راسمةً من خلال تجاورها نسيجاً زخرفياً على شكل مثلثات ومعينات وزكزاك (الشكل٢).

وفي حوالي منتصف الألف الثالث ق.م تطورت زخرفة المخاريط الفخارية لوضع المحار واللؤلؤ مثبتاً بفعل القار على أغراضٍ صغيرة، فكان ذلك أقدم استخدام للتسرات Tessera[١] الصغيرة من خاماتٍ مختلفة في العراق مثل راية أور السومرية[٢]. والأمثلة التي تعود إلى بابل عبر أكثر من ألفي سنة ق.م، تشكل مثالاً على ذروة تطور هذه التقنية التي تشكل بحق بداية فن الفسيفساء الذي ظهر أكثر اكتمالاً بعد نحو ألف سنة. فقد ظهرت العديد من الأرضيات الفسيفسائية المصنوعة من الحصى الطبيعية في بلاد الرافدين في القصر الآشوري الخاص بأرسلان طاش Arslan – Tash، والعائدة لحوالي (٢٠٠٠ق.م)[٣]، وهي أقدم وأول الأرضيات الفسيفسائية التي تم كشفها حتى الآن. ولم يقتصر الأمر على بلاد الرافدين، فقد ظهرت في مصر أيضاً نماذجاً فنية جديدةً عكست البدايات الأولى لفن الفسيفساء، ففي الألف الثالث ق.م ظهرت البلاطات الزرقاء المنقوشة بالأخضر، والتي تزين جدران أحد سراديب الهرم المدرج في سقارة، وهي عبارة عن صفائح من الفخار المشوي ذات أشكال متطاولة ومقوسة[٤]. وفي كريت يعتبر الصندوق الحجري الذي اكتشف في كنسوس على يد آرثر إيفانس عملاً فسيفسائياً متميزاً، حيث يحتوي كسراً من الكريستال الصخري، البريل اللازورد والذهب، هذا بالإضافة إلى التماثيل المرصّعة بالمعادن النفيسة والأدوات الفخارية المزججة والأواني المزخرفة بالفسيفساء المصنوعة من الخشب[٥].

من خلال هذه الأمثلة البسيطة يمكن القول أن أعمال الفسيفساء الأولى استعملت في ميدان الزخارف المضافة أكثر من العمارة، وهي نوع من أنواع التطعيم والترصيع التي تعد من وحي الأعمال الفسيفسائية ومن البدايات المبكرة لتطور صناعة الفسيفساء.

١ – تسرا (Tessera): وتعني القطعة الصغيرة المشكلة على هيئة مكعب من الرخام أو الحجر أو الفخار أو الزجاج .... الخ، وتتراوح في أحجامها من ملليمتر واحد في بعض الأحيان إلى عدة سنتيمترات في أحيان أخرى.

2 - Haswell، Mellentin, 1973، p.39.

3 - FARNETI، Manuela: 1993، Technical – Historial Glossary of Mosaic Art، Ravenna ،Italy، p.25.

4 - HETHERINGTON، Paul: 1967، Mosaics Hamlyn ,1st edition، London، p.8.

5 - Haswell، Mellentin, 1973، P.41.

٢_الفسيفساء الاغريقية – فسيفساء الحصى:

من نهاية القرن الخامس وحتى القرن الثالث ق.م استخدم الإغريق تقنيةً تعرف باسم الفسيفساء الحصوية التي انتشرت انتشاراً واسعاً في بلاد الإغريق[١]. وهي عبارة عن أرضيات فسيفسائية اعتمد في تنفيذها على استخدام حصى صغيرةً مصقولةً ذات ألوان مختلفةٍ فاتحةٍ وغامقةٍ جُمعت من الشواطئ أو أسرة الأنهر الجافة وغرست في مونة كلسية تحقق ثباتها. وربما يكون الدافع لهذا النوع من تكسية الأرضيات بهذه الكيفيّة هو توافر الحصى على شواطئ الأنهار أو البحار في تلك المناطق. وقد استخدمت هذه القطع من الحصى بشكل عشوائي دون تصميم محدد، فربما كان الهدف من استخدامها لغرض تقوية السطح المرصوف فقط.

هناك العديد من الأمثلة المهمة عن فسيفساء الحصى والتي تعود إلى القرنين الخامس والرابع ق.م، فقد ظهرت في العديد من الأرضيات الفسيفسائية التي تم الكشف عنها في بعض المواقع الأثرية، مثل أولينثوس Olynthos، أولمبيا Olympia، بيلا Pella وديلوس Delos[٢]. وسوف نقوم بعرض لبعض هذه الأرضيات الفسيفسائية كأمثلة تساعدنا على التعرف على سمات هذا الفن في هذه الفترة.

ففي أولينثوس Olynthos إحدى المدن اليونانية الشمالية عُثر على مجموعة أعمالٍ من الفسيفساء الحصوية التي لها قيمتها الفنية العالية، وهي توضح تطور الفسيفساء الإغريقية؛ فإنّ تاريخ انشاء هذه المدينة يعود إلى عام ٤٣٢ ق.م، ولسببٍ ما من أسباب الصراعات والحروب التي دارت في ذلك الوقت دمر فيليب المقدوني تلك المدينة في عام ٣٤٨ ق.م[٣]، فجاءت أهمية هذه الفسيفساء بإمكانية حصر تاريخها بشكلٍ مؤكد بين هذين العامين. بالنسبة للتصميم في تلك الفسيفساء فهو يقوم على تصوير مواضيع متنوعة هندسية أو نباتية إلى جانب المشاهد الأسطورية، كالمشهد الذي يصور موكب انتصار الإله ديونيزوس[٤] التي عُثر

[١] - نوفل، أسامة، ٢٠١٠، ص٢٩.

[٢] – ريختر، جيزيلا: ١٩٨٧، مقدمة في الفن الإغريقي، ت: جمال الحرامي، دار أماني للطباعة والنشر، سورية، ص ٣٨٣ –٣٨٥.

[3] - VALLAUD، Dominique: 1995، Dictionnaire Historique، Libraire Artheme Fayard، p.732 – p924.

[٤] – ديونيزوس (DAIONYSOS): باخوس عند الرومان، وهو ابن زيوس وهيملا، اشتهر كإله للخمر والكرمة والمجون، وماثله العرب الأنباط بكبير آلهتهم ذو الشرى. انظر:

عليه في فيلا (الحظ السعيد)، حيث يظهر الإله في مركز الأرضية وهو يقود عربةً تجرها النمور الخاضعة لأوامره (الشكل٣). هذا المشهد محاط بعدة أطر من ضمنها إطار مستطيل توزعت حوله الراقصات اللواتي يرافقن موكب انتصار الإله، وإطار آخر من التزيينات النباتية، يليه إطار من التزيينات المتموجة. إنّ الحصى المستخدمة في هذه الأرضيات قد اختيرت بعنايةٍ، فهو حصىً أملس تتراوح أقطاره من سنتيمتر واحد إلى خمسة سنتيمترات، وهي بيضاء وسوداء تتخللها بعض الحجارة الحصوية من ألوان أخرى مثل الأحمر والأخضر والأصفر، وضعت بشكل عشوائي بين حصى الخلفية ذات اللون الأسود[١]. وهناك تصميمات أخرى في تلك الفسيفساء تقوم على تصوير موضوع رئيسي في منتصف الأرضية يحتوي عناصر آدمية أو حيوانية ويحاط بإطار زخرفي، عولجت بحصى داكنة على خلفيةٍ بيضاء.

يلي ذلك مجموعات من فسيفساء الحصى التي ترجع إلى المرحلة الإغريقية الكلاسيكية، وقد عثر عليها في كورنثة Corinth، سيكيون Sikyon، وإرتيريا اليونانية Eretria، وقد نُفّذت أرضيات فسيفساء الحصى في تلك المرحلة بحصى ناعمة جمعت بعنايةٍ من شواطئ الأنهار أو البحار، ومعظم هذه الأرضيات منفذة بحصى تتراوح أقطارها ما بين السنتيمتر الواحد، والتصميم في هذه الأعمال يقوم على استخدام حصىً فاتحة اللون على خلفيةٍ داكنةٍ. لقد كان أقدم هذه الأعمال فسيفساء كورنثة (C0rinth) التي تعود إلى الربع الأخير من القرن الخامس ق.م[٢]، وكانت هذه الأرضية الفسيفسائية تزين حمام السنتور وهو يلاحق نمراً (الشكل ٤).

وقد وجد هذا النوع من فسيفساء الحصى في مناطق مختلفة من اليونان، وبالتالي فإن تطور هذه التقنية كان مختلفاً من منطقةٍ إلى أخرى. وعموماً فإنه في بعض المناطق حدثت بعض المحاولات التجريبية في إدخال اللون بصورةٍ أكثر ليؤكد أهمية بعض العناصر في الموضوع المصور.

أما في العاصمة المقدونية بلا Pella والتي تعود إلى فترةٍ باكرةٍ من المرحلة الهللينستية في أواخر القرن الرابع ق.م وبداية القرن الثالث ق.م، فقد ظهرت مجموعة من أعمال فسيفساء الحصى عثر على عليها في منزلين كبيرين، وهذه الأعمال قد وصلت إلى ذروة التوظيف

LAMBERT, Gilles, HARARI, Roland: 2000, Dictionnaire de la mythologe, Paris, p.86- 89.

[1] - Dunbabin، Katherin, 1999، p.8.

[2] -Dunbabin، Katherine, 1999، P.6.

الجمالي لهذه التقنية. أحد هذين المنزلين كان يحوي الفسيفساء الشهيرة صيد الأسد ومشهد صيد الأيل. والمنزل الآخر يحوي أعمال تصوّر موضوعات أسطورية أهمها موضوع يصور اختطاف هيلين، ومشهد آخر يمثل الإله ديونيزوس يمتطي نمراً، كما أن هذه الفسيفساء تشكل مادةً غنيةً يمكن من خلالها دراسة الخاصّيات الفنية لفن الرسم الإغريقي التذكاري[1] وخاصةً أنها تمثل مرحلةً انتقاليةً وسطيةً بين الفسيفساء الإغريقية المبكرة والفسيفساء الهللينستية. وسنقوم بوصف إحدى هذه الأرضيات الفسيفسائية ليتم التعرف على سمات الفسيفساء ومدى تطورها في هذه المرحلة الزمانية، وقد اخترنا أرضية فسيفساء صيد الأسد. أبعاد هذا العمل، ويُمثل المشهد أسداً يقف بين شابين عاريين يحملان الأسلحة لينقضّا على هذا الأسد، يقف الشاب الأول من الجهة اليسرى بوضعيةٍ أماميةٍ، ويعلو رأسه قلنسوة، يمسك بيده اليسرى سيفياً لم يستله بعد من غمده، وفي يده اليمنى يرفع رمحاً موجهاً نحو الأسد بقوة، وتغطي يده اليمنى وشاح مثبت برقبته، وله أطراف حمراء. أما الشاب الآخر الذي يقف في الجهة المقابلة وهي اليمنى، ظهر أيضاً بنفس وضعية الشاب الأول، ولكنه يرفع يده اليمنى مشهراً سيفه لينقض على أسد، في حين يمسك غمد السيف بيده اليسرى، ورأس هذا الشاب قد مُثل بشكل جانبي ملتفاً نحو الأسد الذي يزأر موجهاً رأسه نحو هذا الشاب، وخلف الشاب يتطاير وشاح يشبه وشاح الشاب الأول (الشكل ٥). أما إطار اللوحة فهو يتألف من زخارف نباتية وأشكال زهرية، يفصله عن المشهد الأساسي شريط من أربعة صفوف من الحصى البيضاء، وقد حددت الخطوط الأساسية التي تظهر ملامح الجسد بالأشرطة الفخارية. من خلال تحليل هذه الأرضية الفسيفسائية نجد تغيرات ملحوظة يمكن تلخيصها بما يلي:

ظهور ميزة تقنية جديدة وهي استخدام الأشرطة الطينية وصفائح الرصاص الرقيقة لتحديد الخطوط العامة والتفاصيل، حيث تغرس هذه الأشرطة في الملاط أولاً ثمّ يملأ ما بداخلها بالحصى (الشكل٦).

بالإضافة إلى ذلك فقد اختفى الاهتمام بالأطر الزخرفية وظهر الاهتمام الأكبر بإظهار تفاصيل الجسم وحركة العناصر وذلك بإظهار البعد الثالث من خلال التظليل بحصى ذات ألوان وأحجامٍ مختلفة، فتظهر الواقعية أكثر، وفي ذلك محاكاةٌ للرسم. وفي اعتقاد الكثير من المتخصصين أن القيمة التصويرية التي تحققت في فسيفساء بللا Pella هي قيمةً عاليةً متفردةً لم تستطع أي من

[1]- نوفل، أسامة، ص٣٠.

أعمال فسيفساء الحصى أن تبلغها فيما بعد. فيمكن القول إن هذه الفسيفساء لا تعتبر فسيفساءً نموذجيةً لهذه الفترة وإنما استثناءً وبالأخص أن محاكاة الرسم لم تسمو في فن الفسيفساء حتى نهاية الفترة الهلينستية[1].

مع بدايات القرن الثالث ق.م ظهرت تقنيات عديدة في مجال فن الفسيفساء حققت مظهر وقيم التصوير، فقد شهد هذا القرن محاولاتٍ تجريبيةٍ في تنفيذ الفسيفساء تتجاوز ما وصلت إليه من تنفيذٍ بالحصى الطبيعي دون تدخل في تقطيعه أو تشكيله[2]، كاستخدام كسر فخارية أو حجرية متنوعة مقصوصة بشكل منتظم على هيئة مكعباتٍ صغيرةٍ مما يُعتبر ذلك بدايةً لاستخدام التسرات (Tesserae) المنتظمة بدلاً من الحصى بأشكاله وأحجامه وألوانه الطبيعية. ولكن صعوبة تكسير وتشكيل أحجام وأشكال معينة يحتاج إلى جهد كبير، لذلك تمّ الاتجاه إلى الأحجار الملونة والرخام الذي يمكن تشكيله على هيئة مكعبات صغيرة Tesserae قد تصل أبعاد أضلاعها إلى عدة ملليمترات مما يتيح تحقيق أدق التفاصيل، أيضاً ومن ناحية الاستعمال فإن هذه التسرات تحّقق سطحاً مستوياً قابلاً للصقل، كما يتم تقليص حجم الفراغات الموجودة بين الحجارة الحصوية مما ساعد في تحقيق الدقة في تنفيذ الأشكال.

إن عملية الانتقال من الفسيفساء الحصوية إلى فسيفساء المكعبات المنتظمة لم يتم بدفعةٍ واحدة في مكانٍ واحد أو زمانٍ واحد، وإنما تم ذلك وفق مرحلةٍ انتقاليةٍ تدريجيةٍ ظهرت فيها أرضيات فسيفسائية نُفذت بكلا التقنيتين الحصوية والمكعبات المنتظمة، وقد عُرفت الأرضيات الناتجة عنها باسم غير المنتظمة، والتي شكّلت جسر عبورٍ يتم الانتقال من خلالها إلى انتاج أرضيات الفسيفساء المنفذة بشكل رئيسي بتقنية المكعبات المنتظمة والمشذّبة، فكان هذا الانتقال هو حصيلة تجارب وخبرة. ولقد ظهر هذا الانتقال المتطور في فسيفساء مقاطعة مورغانتينا Morgantina في جزيرة صقلية، والمعروفة حالياً باسم سيرا أورلاندو، حيث عثر في أحد المنازل المعروف باسم منزل غانميد Ganymede[3] على فسيفساء دمجت بين الحجارة المقطوعة

---

[1] - Dunbabin‹ Katherine, 1999‹ P.18.

[2] - سالم، محمد، ٢٠١٤، ص٥٨.

[3]- غانميد Ganymede: هو ابن تروس وكاليرونة، جاءت اسطورته من آسيا الصغرى، كان على جانب عظيم من الجمال حتى أحبه إله زيوس ورفعه إلى سمائه بعد أن تحول إلى نسر، فأصبح ساقي الآلهة ومحبوبهم قدم لهم شراب الخلود. انظر: LAMBERT &HARARI, 2000, P 106

المنتظمة وبين القطع المصنوعة من الفخار غير المنتظمة، وهي مؤرخة من القرن الثالث ق.م[١]، ومشهد هذه الفسيفساء تصور لحظة خطف الشاب غانميد من قبل الإله زيوس الذي يظهر على شكل نسر (الشكل ٧). يظهر في هذه الفسيفساء محاولة تقليد التصوير والإيحاء بالبعد الثالث، وربما كان ذلك هو الدافع أصلاً لاستخدام تسرات صغيرة بدلاً من الحصى وقطع الرخام الكبيرة التي لا تحقق ذلك.

٣-٢ الفسيفساء الهلينستية:

مع بدايات القرن الثاني ق.م، انتقل فن الفسيفساء إلى المراكز الرئيسية للحضارة الهلينستية، وأهمها برجامون والاسكندرية وديلوس، ومع أن الفسيفساء الهللينستية التي نفذت في هذه المراكز كانت قليلة[٢]، إلا أنها كانت شاهداً على تطور تقني هام كان له انعكاسات فنية في اكتساب خصائص متطورة جعلت من هذا الفن يكتمل ويصل إلى الشكل الذي استمر للفترات الحديثة. ومن خلال تقديم بعض الأمثلة الفسيفسائية يتم التعرف على ميزات هذا الفن في هذه الفترة، وسنبدأ من برجامون Pergamon في تركيا، المؤرخة إلى منتصف القرن الثالث ق.م، والتي تعتبر مركزاً هاماً من مراكز تصنيع الفسيفساء في العالم الهلنستي. وما يميز فسيفساء برجامون معالجة موضوعات تحوي أشخاصاً بقدرٍ كبير من الدقة والواقعيّة ويبدو ذلك في تنفيذ اللوحات المعروفة في تاريخ الفسيفساء باسم " إيمبليماتا" Emblemata التي توضع في منتصف الأرضية وتحاط بأطرٍ من الزخارف الهندسية الأقل مستوىً من حيث التصميم. وهذه التقنية التي تحدثنا عنها سابقاً كان أول ظهور لها في الفترة الهللينستية.

ومن أهم الأمثلة على ذلك فسيفساء الأرض غير المكنّسة Unswept floor، وهذه النسخة الفسيفسائية التي كانت شديدة القرب من العمل الأصلي المرسوم قد تم اكتشافها في فيلا هادريان من مدينة تيفولي Tivoli الإيطالية، والمؤرخة بين القرنين الثاني والأول ق.م، وهذه الفسيفساء تصور أرضيةً تناثرت عليها بقايا وليمةٍ كان من العادة أن يتم إزالتها بالمكنسة، بالإضافة إلى أربع يمامات تقف على طرف إناء من الماء لتشرب منه وتلقي بظلالها على سطح الماء[٣]. لقد صُورت هذه العناصر بدقةٍ عاليةٍ وبتناولٍ أقرب للواقعية مُظهرةً ظلالها على أرضيةٍ فاتحة اللون

1 - TSAKIRGIS، Barbara: 1989، The Decorated Pavements of Morgantina I: The Mosaics، American Gournal of Archaeology، Vol 93، No 3، p.400.

2 - DUNBABIN، Katherine: 1978، The Mosaic، s of Roman North Africa، Oxford، p.4.

3 - PLINE، L. Ancien: Histoire Naturelle، XXXVI: 184

لتؤكّد الاحساس بشكل وحجم هذه العناصر (الشكل ٨). في هذا العمل استخدمت تقنية الفيرميكولاتوم بمكعبات من الزجاج التي ساعدت على التحكم بالدرجات اللّونية المطلوبة لتنفيذ العمل، وبذلك يمكن القول إن أول ظهور للفسيفساء الزجاجية كان خلال الفترة الهللينستية، وقد استخدمت لزخرفة الجدران بألوانها المتعددة[١].

وهناك أعمالاً فسيفسائية أخرى مميزة ذات قيمة عالية توجد في بعض الأماكن في اليونان وآسيا الصغرى منها ما وجد في أحد المواقع في شرق البحر المتوسط في جزيرة ديلوس Delos، حيث عثر على العديد من أعمال الفسيفساء الهللينستية، ومعظم هذه الأعمال يرجع تاريخها إلى نهاية القرن الثاني وبداية القرن الأول ق.م، وهي قريبة الشبه من فسيفساء برجامون وربما تكون معاصرة لها زمنياً[٢]. واللّافت أن هذه الأعمال مسجل عليها أسماء الذين تكفلوا بالإنفاق عليها وبعض الأعمال تحمل توقيع الفنان الذي صمم العمل، وهذا تقليد جديد ظهر في الفترة الهللينستية[٣]. ومن أهم الأعمال التي تُظهر الدقّة العالية في معالجة العناصر الفنية كان في لوحة الفسيفساء التي كانت تزين أحد حجرات منزل الينبوع في مدينة بومباي Pompei الإيطالية، وهي مؤرخة في مطلع القرن الأول ق.م، تمثل هذه الأرضية مشهداً لانتصار الاسكندر على ملك الفرس داريوس في معركة إيسوس الشهيرة وهي معروضة في متحف نابولي في إيطاليا. في هذا العمل تظهر المقدرة على السيطرة على مساحة كبيرة غطت أرضية الغرفة بأكملها (٥,١٢ × ٢,١٧) م٢، والتنفيذ بالتسرات الدقيقة الحجم التي لم تتجاوز ٠,٤ سم لموضوع يحتشد فيه العديد من العناصر، وهي تمثل اللحظة الحاسمة في هذه المعركة، حيث يظهر الاسكندر الكبير وهو على وشك أن يقضي على داريوس الثالث ملك الفرس (الشكل ٩).

أما من الناحية التقنية فقد نفذت الأرضية بتقنية الأبوس فيرميكولاتوم Opus Vermiculatum بتسرات من أحجارٍ طبيعية ملونة بالأحمر والأصفر والأبيض والأسود، والعديد من الدرجات اللونية لهذه الألوان الأربعة. أما من ناحية الاسلوب الفني فإنها تظهر تبلور أسلوب التناول الواقعي، وإظهار أدق التفاصيل إلى درجةٍ تفوق بكثيرٍ محاولاتٍ سابقةٍ. هذا المشهد ما هو إلا

[1] - BRITANNICA: 1974، The New Encyclopedia، Vol.12، p.464.

[٢] – سالم، محمد، ٢٠١٤، ص١٧.

[٣] – سالم، محمد، ٢٠١٤، ص٧٦.

نسخةً مستوحاة عن رسم جداري منفذ من قبل الفنان فيلوكسينوس Philoxenos الذي ذكره المؤرخ بليني[1] كأحد الفنانين الذين خلدوا بريشتهم أحداث هذه المعركة[2].

٤_ الفسيفساء الرومانية:

اعتباراً من القرن الأول ق.م ومع بداية عصر الامبراطورية (٣٠ ق.م) شهد فن الفسيفساء انطلاقته الحقيقية، حيث ظهر ولع الرومانيين عامة بالتصوير وأصبحت تكسية الأرضيات بأعمال الفسيفساء تقليداً متّبعاً وسمةً عامةً وهامةً من سمات الحقبة الرومانية، مما أدى إلى بروز مدارس محلية لكلٍّ منها اتجاهاته الخاصة مثل المدرسة الإيطالية والمدرسة الأنطاكية في الشرق، والمدرسة الغالية في الغرب ومدرسة شمال افريقيا، والحديث عن هذه المدارس سوف يطول ويطول لذلك سوف نقوم بإعطاء فكرة عن الميزات العامة لفن الفسيفساء خلال هذا العصر:

أ_ *إن الأعمال المبكرة من الفسيفساء الرومانية ماهي إلا امتداد طبيعي ومباشر للتقاليد الهلينستية كاستخدام الوحدات الزخرفية التي عُرفت عند اليونان، والتصميم الذي يغطي مساحة الأرضية بأكملها، بالإضافة إلى نفس الموضوعات الاسطورية التي تكاد أن تكون استنساخاً لأعمال التصوير الهللينستي. فقد كان معظم الفنانين الرومان هم أصلاً من اليونان الأرقّاء أو المحررين أو المُستأجرين، ولذلك فإن الوصول إلى الفن الروماني لابدّ وأن يكون من خلال الفن اليوناني الذي أبدعوه والذي كان المثال والقدوة للرومانيين، والكثير من آثار بومبي Pompii يُقال إنها ترجع إلى أصولٍ يونانيةٍ، بل كان الفن الروماني حتى عصر أغسطس (٣٠ق.م – ١٤م) يبدو يونانياً خالصاً*[3]، حيث انتقلت أشكاله وطرائقه ومثله العليا من اليونان إلى بلاد الرومان عن طريق بومبي وصقلية والاسكندرية وغيرها من مراكز الفن الهللينستي.

ب_ بالنسبة للتقنيات المستخدمة في تنفيذ اللوحات فإن الفسيفساء الرومانية في إيطاليا في أواخر المرحلة الجمهورية (٥٠٩ – ٣٠ ق.م) قد شهدت تقنيات وأساليب مختلفةً في التناول اختلافاً كبيراً عن تقنيات المرحلة الهللينستية، فقد اختفت الأعمال الدقيقة الملوّنة بتسراتٍ صغيرة الحجم والتي كانت تحاكي أعمال التصوير المتمثّلة بتقنية الأبوس فيرميكولاتوم Opus Vermiculatum التي بلغت أوجها في العصر الهللينستي. واتخذت الفسيفساء طريقاً يميل إلى

---

[1] - بليني Pliny: هو كايوس بلينوس سيكيندوس، مؤرخ روماني عاش بين عامي ٢٣- ٧٩ق.م.

[2] - Dunbabin، Katherine, 1999، P.24.

[3] – سالم، محمد، ٢٠١٤، ص٨٣.

التبسيط والتعامل مع مسطّح الأرضية باعتباره سطحاً ذا بعدين تكسوه تسراتٌ كبيرةٌ نسبياً في تصميماتٍ هندسية أو نباتيةٍ وأحياناً تشخيصيةٍ أو خليط من هذه العناصر، فصاحب ذلك ظهور تقنياتٍ جديدةٍ أهمها تقنية الأبوس سيغنينيوم Opus Signinum، وتقنية الأبوس سيكتيل Opus Sectil[1] اللّتان تمت الإشارة إليهما بالتفصيل سابقاً. إن هذا التنوّع في ابتكار واستخدام هذه التقنيات والأساليب في تكسية الأرضيات كان مرتبطاً بتوافر الخامات، مثل أحجار اللّافا وبعض أنواع الرخام وكسر الفخار في بعض الأماكن دون غيرها.

ج_ بالرّغم من التنوع والغنى اللّوني السائد في العصر الروماني إلّا أن ما يميز الفسيفساء الرومانية هو اتخاذها منحىً جديد في استعمال التّسرات باللونين الأبيض والأسود في تنفيذ التصميمات، وهذا التوسع في استخدام تقنية الأبيض والأسود استمر في القرن الأول للميلاد وصولاً إلى القرن الثالث الميلادي في الولايات الغربية من الامبراطورية الرومانية[2]. وكان للعامل الاقتصادي اسهامٌ كبيرٌ في شيوع استخدام اللونين الأبيض والأسود، فأعمال الفسيفساء السابقة التي شهدتها المرحلة الهللينستية كانت تتطلب الكثير من الجهد في إعداد الخامات، بالإضافة إلى المهارة العالية التي يتطلبها تنفيذ مثل تلك الأعمال التي تحاكي أعمال التصوير باستخدام التسرات الدقيقة التي لا تتجاوز الواحدة منها عدة ملليمترات مكعبة، وكان كل ذلك يترجم في النهاية إلى لغة الأرقام المالية، فحل محل ذلك اسلوب سهل وبسيط من حيث التصميم أو التنفيذ، ففي البداية استخدمت التصميمات الهندسية الطابع المنفذة بتقنية Opus Sectile مما مكّن تغطية مساحات كبيرة من الأرضيات باللّونين الأبيض والأسود في زمنٍ قصيرٍ وتكلفةٍ ماليةٍ أقل مقارنةً بأعمال الفسيفساء الهللينستية، ومع نهاية القرن الأول ق.م وبداية القرن الأول الميلادي استخدمت تسرات الأبيض والأسود في تصوير موضوعات تشخيصية منفذة بأسلوب ظليّ بمعنى تصوير الأشخاص بلونٍ أسودٍ على أرضيةٍ بيضاء بدون محاولة تجسيم هذه العناصر أو الإيحاء ببعد ثالث في الصورة.

[1] - نوفل، أسامة، ٢٠١٠، ص٣٣.

[2] - PICARD، Charles:1962، L، Art Romaine، Paris، p.132.

وإذا كان تطور هذه التقنية في بومبي قد انقطع بفعل بركان فيزوف عام ٧٩ م إلا أن مدينة أوستيا Ostia[١] قدمت بديلاً مهمّاً لذلك، ففي تلك المدينة بقي حوالي ٥٠٠ عمل من الفسيفساء المنفّذة باللونين الأبيض والأسود مازالت في مواقعها الأصلية حتى الآن، وهي تقدم صورةً واضحةً لهذا الاسلوب من فترة أواخر العصر الجمهوري الروماني (٣٠ ق.م) حتى القرن الرابع الميلادي[٢].

وخلال القرن الثاني الميلادي تم تحديد الملامح والتفاصيل في الوجوه والعضلات وطيات الملابس عن طريق استخدام خطوط بيضاء داخل العناصر المصورة، مما أضفى على هذا الاسلوب في التناول الكثير من الحيويّة والجاذبية. واستمر ذلك حتى القرن الرابع الميلادي حين أصبح الميل لاستخدام فسيفساء الأبيض والأسود آخذاً في التقلّص مع تنامي الميل لاستخدام اللون في أعمال الفسيفساء حتى أصبحت فسيفساء الأبيض والأسود عملاً نادراً[٣].

ت_ بالنسبة للإمبليماتا Emblemata التي ظهرت في الفترة الهللينستية فقد اتّخذت الامبراطورية الرومانية اتجاهين، الأول في مقطعات القسم الغربي التي تخلت عن هذا النمط الهللينستي الذي يقوم على لوحةٍ مركزية محاطة بعدة إطارات واتجهت إلى ما يعرف بنمط الفسيفساء السجّادة، بينما المقاطعات الشرقية فقد استمر فيها تصنيع الإمبليماتا بنفس المستوى الرفيع السابق حتى الفترة البيزنطية[٤].

ث_ بالنسبة للموضوعات المستخدمة فإن الفسيفساء الرومانية قد استمدت معظم مواضيعها ذات المضمون الاسطوري من عالم الميثولوجية الإغريقية، إلى جانب انتاجها للمواضيع المستمدة من واقع الحياة اليومية كمشاهد الصيد والألعاب الرياضية[٥]

[١] – أوستيا Ostia: اسم مرفأ بالقرب من مدينة روما، اشتهرت بأرضية فسيفسائية ثنائية اللون بالأبيض والأسود.
[٢] – سالم، محمد، ٢٠١٤، ص٨٨.
[٣] – سالم، محمد، ٢٠١٤، ص ٩٠.
[4] - Dunbabin، Katherine, 1999، P. 254.
[٥] - نوفل، أسامة، ٢٠١٠، ص٣٤.

٥_ الفسيفساء البيزنطية:

تعود أصول الفسيفساء البيزنطية إلى الفترة المسيحية المبكرة عندما وصلت العقيدة المسيحية إلى إيطاليا أيام حكم طباريوس عام ٣٧م، وتعرضت للرفض والاضّطهاد لما يقرب ثلاثة قرون، وفي الحديث عن الفسيفساء أو الفن بشكلٍ عام في تلك المرحلة المسيحية المبكرة فإن البداية كانت على حوائط المقابر السردابية[١] حيث وجدت البدايات الأولى للفن المسيحي الذي جاء– سواء في روما أو غيرها– خليطاً من الّرموز الوثنية في ثيابٍ مسيحيةٍ. أي أنها كانت رموزاً وثنيةً حُمّلت بمضامين مسيحية، وذلك من أجل التّخفي والهروب من الاضطهادات والعذاب الذي فُرض على معتنقي الديانة الجديدة في ذلك الوقت.

ولكن بعد إعلان المسيحية ديناً رسمياً للإمبراطورية من خلال مرسوم ميلان الذي أصدره الامبراطور قسطنطين مُنحت الحرية بممارسة الديانة المسيحية بكافة شعائرها، مما انعكس على مختلف نواحي الفنون ومنها فن الفسيفساء الذي أصبح مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بطبيعة المعتقدات الدينية التي سادت خلال هذا العصر، ويظهر ذلك من خلال عدة ميزات نلخصها بما يلي:

أ_ ظهور ثلاثة أنواعٍ من الفسيفساء متزامنة تاريخياً وهي فسيفساء الأرضيات وفسيفساء الجدران وفسيفساء العقود والأقواس والقباب، وهذه الأخيرة هي التي ميزت العمارة والحقبة البيزنطية بأكملها، وقد كان البيزنطيون يُفضّلون الفسيفساء الجدارية أكثر من غيرها[٢].

ب_ بالنسبة للموضوعات التي تناولتها الفسيفساء البيزنطية فقد تمّ التركيز على تصوير الموضوعات الدينية المقتبسة من الكتاب المقدس، بالإضافة إلى المشاهد المقتبسة من مظاهر الحياة اليومية والريفية والرعويّة. أما بالنسبة للموضوعات الميثولوجية التي كانت المحور

---

[١] – المقابر السردابية: هي غرف وسراديب تحت الأرض بها كوات في حوائطها لدفن الموتى، وكانت معروفه في الشرق الأوسط، لكن المسيحيين في أوربا استخدموها للتخفي وممارسة الطقوس والشعائر الدينية بعيداً عن أعين الرومان.

[2] - GRABAR، Andre: 1964، Greek Mosaics of the Byzantine Period، AMentro – Unesco art book ،Milano، p. 5.

الأساسي لموضوعات العصور السابقة فقد أصبحت نادرةً جداً وخاصةً بعد اغلاق جميع المعابد وتحريم الشّعائر الوثنية من قبل الامبراطور ثيودوسيوس الأول (٣٧٩-٣٩٥ م)[١].

ث_ في عام ٤٢٧م صدر مرسوم امبراطوري يمنع استخدام الرموز المقدسة في فسيفساء الأرضيات في الامبراطورية الرومانية الشرقية، وأصبح ذلك الأمر متبعاً في الكنيسة الغربية أيضاً، لأن هذه الصور والرموز الدينية معرضة لأن توطأ بالأقدام، فأصبح تناول الموضوعات الدينية محدوداً جداً مقارنةً بفسيفساء الحوائط والقباب.

ج_ خلال القرنين من الرابع حتى السادس الميلادي بدأت تتأكد ملامح الفن المسيحي الرمزية ويتم التخلّص من بقايا الاسلوب الواقعي الوصفي المفعم بروح الحركة الذي كان سائداً أيام الرومان، ولم تعد وظيفة الفنّ وصفيّةً أو تجميليةً أو ترفيهيةً بل أصبحت وظيفةً تعليميةً دينيةً، ومن هنا كانت البدايات الأولى لسمات الفن المسيحي البيزنطي حيث اتخذت العناصر شكلاً مسطحاً جامداً وأصبحت الأشخاص تقف في سكون في مواجهة المتلقي، فقد اكتمل الهروب من العالم الواقعي وأصبح كل شيء صورةً باردةً جامدةً هامدةً وإن كان قد اكتسب حياةً شديدة القوة وشديدة الجوهرية عن طريق موت الانسان المادي ويقظة انسانٍ روحيٍّ جديدٍ[٢].

ح_ ظهور عبارات دينية بالإضافة إلى أسماء الأشخاص الذين قاموا بالإنفاق على الأعمال الفسيفسائية وأحياناً الإشارة إلى تاريخ العمل، وذلك ضمن نصوصٍ كتابيّةٍ معظمها باليونانية وأحياناً بالسريانية[٣]، غالباً ما أحيطت بأطر ذات أشكال هندسية.

خ_ التراجع في استخدام المكعبات الدقيقة الصغيرة الحجم التي كانت سائدة خلال العصر الهلينستي خصوصاً والروماني عموماً، فنادراً ما نجد مكعبات تقلّ عن ١سم [٤].

[١] – إيمار، أندريه، أوبواية، جانين: ١٩٦٤، تاريخ الحضارات العام (روما وامبراطوريّتها)، ت: أسعد داغر، فريد داغر، منشورات عويدات، بيروت، ص ٥٠٦.

[٢] ـ سالم، محمد، ٢٠١٤، ص١٢٢.

[٣] – أبو عساف، علي: ١٩٧٢، كتابات سريانية جديدة في المتحف الوطني بدمشق، الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد ٢٢، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ص ١٣٥-١٤٤.

[٤] ـ أبو ترابة، أشرف: ٢٠١٢، الطرائق المستخدمة في حفظ الفسيفساء في سورية وترميمها، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، ص٣٠.

د_ استخدام اسلوب قوس قزح في معالجة الزخارف النباتية والهندسية من خلال استخدام مكعبات ذات تدرجات لونية متجانسة وفق نمط معين[١].

لقد وصل فن الفسيفساء أوج ازدهاره في أواخر عصر الامبراطورية البيزنطية، حيث أصبحت الفسيفساء في القرن السادس الميلادي فن التزيين الأساسي للإمبراطورية البيزنطية التي كانت تضم أجزاءً واسعة من منطقة شرق البحر الأبيض المتوسط[٢]. ومع نهاية القرن السادس الميلادي فإن مزيداً من الفخامة والتألّق يضاف لاستخدام الفسيفساء في الكنائس والمعموديات، ولا شك أن الإحساس بالعظمة والفخامة إنما يأتي من استخدام هذا الوسيط الثّري الذي غطى الجدران والعقود والقباب البيزنطية، وإذا كان الكثير من هذه الأعمال لم يتبق منها شيء الآن نتيجة للحركة المعروفة باسم حركة تحطيم الصور Iconoclasme[٣] إلاّ أنه يُستدل عليها من أدبيات ذلك الوقت.

ثالثاً- مراحل تطور فن الفسيفساء في الشمال السوري:

تعتبر منطقة الشمال من سورية من أكثر المناطق التي اكتشفت فيها لوحات الفسيفساء والتي تعود إلى الفترات الرومانية والبيزنطية، حيث كانت أنطاكية -العاصمة السورية في تلك الفترة – المصدر الأساسي لانتشار فن الفسيفساء في سورية والمشرق بشكل عام، كما أن الحفريات التي أجريت في أفاميا أسفرت عن الكشف عن مجموعةٍ كبيرةٍ من لوحات الفسيفساء التي تعود إلى فتراتٍ مختلفةٍ، بالإضافة إلى العدد الكبير من اللّوحات التي اكتشفت في المدن الميّتة في الكتلة الكلسية والتي في معظمها كانت تبلط أرضيات كنائس، ومازالت الاكتشافات تتوالى لتثبت أن هذه المنطقة كانت واحدةً من أهم مراكز انتاج الفسيفساء في الفترات الرّومانيّة

1- Balty, Janine, 1995, p. 82.

2 – DAVIES، John.Gordon: 1982، Temples، Churches buildings Mosques، Pitman Press، Basil، Blackwell، Oxford، p.103.

٣ – حركة تحطيم الصور Econoclasme أو ما يسمى بحرب الأيقونات: هي الحرب التي هدفت إلى تشويه كل ما يتعلق بالتمثيلات الفنية للسيد المسيح أو السيدة العذراء أو القديسين، أو حتى المشاهد الانسانية والحيوانية في داخل دور العبادة، وقد بدأت هذه الحركة بأمر من الامبراطور ليون الثالث (٧١٦-٧٤١ م) الذي أمر بإزاحة كل أيقونة وكل ما هو تصوير تشخيصي بحجة أن تمثيل المسيح والقديسين ضربٌ من الوثنية.

والبيزنطيّة. إن هذا العدد الكبير من الاكتشلفات زودنا بمعلوماتٍ مهمّةٍ تسمح لنا بتتّبع تطور فن الفسيفساء عبر مراحل معيّنة في هذه المنطقة.

بالنسبة للفترة الهلينستية فإنه لا يوجد أيّة فسيفساء كانت موجودة في أنطاكية أو أفاميا، فمن خلال الاكتشافات تبيّن أن التسجيلات الأولى للفسيفساء كانت رومانيّة تعود إلى القرن الثاني الميلادي، وتعتبر هي الوريث المباشر عن الفسيفساء الهلينستية، ومن خلال البواعث التّصويريّة والمناهج التّقنية، بالإضافة إلى الاسلوب والموضوعات المختارة يمكننا أن نميز ثلاث مراحل زمنيّة توضح تطور فن الفسيفساء في الشمال من سوريّة وهي:

١- المرحلة الأولى: من بداية القرن الثّاني حتى نهاية القرن الثّالث الميلادي، وقد تميّزت هذه المرحلة بابتكاراتٍ لامعةٍ ترتكز على الميثولوجيا القديمة.

٢- المرحلة الثّانية: تشمل القرن الرّابع الميلادي، وهي مرحلةٌ انتقاليّة تُعبّر عن التّحولات في الأساليب والموضوعات.

٣- المرحلة الثّالثة: من بداية القرن الخامس حتى بداية القرن السّابع الميلادي، وهي مرحلة التّخلي عن المفاهيم الوثنيّة والمواضيع الميثولوجيّة والتّأقلم مع مبادئ الدّيانة المسيحيّة الجديدة.

١_ المرحلة الأولى: من بداية القرن الثّاني حتى نهاية القرن الثالث الميلادي

ما إن جاء القرن الثّاني الميلادي حتى شهدت المنطقة مرحلة ازدهارٍ عمراني وفنّي ملحوظ للغاية، وقد انعكس ذلك على فن الفسيفساء مما أدى إلى انتشاره بشكلٍ كبيرٍ في معظم البيوت والفيلات في أنطاكية وأفاميا. وأهمّ ما تميّزت به لوحات الفسيفساء في هذه الفترة تقليد الاسلوب التّصويري المستخدم في اللّوحات الجداريّة في بومبي في إيطاليا منذ القرن الأول ق.م[١]. أما أسلوب الرّصف فقد كان عبارةً عن لوحةٍ مركزيّةٍ تحمل موضوعاتٍ مستمدّةٍ بشكلٍ أساسي من الاسطورة اليونانيّة المعالجة بأسلوبٍ مصورٍ تحيط بها زخارفٌ هندسيّةٌ ونباتيّةٌ بشكلٍ يتطابق مع مكان الرّصف، حيث توضع القيّمة منها في المشهد المركزي. فقد كانت الأشكال المصوّرة مستوحاة من أنماطٍ موروثةٍ تعتمد على التّقليد الهلينستي السّابق، أما الأفكار فقد كانت بدورها مستعارةً أيضاً من الميثولوجيا التّقليدية، ولكن هنا تمّ مزجها مع البواعث الهندسيّة، وفي أنطاكية

[١] – غريب، احمد: ٢٠١٠، متحف معرّة النعمان، وزارة الثقافة، دمشق، ص٩.

عددٌ من الأمثلة التي تُظهر بوضوحٍ تطوّر هذا الفن واعتماده في فترة القرن الثّاني على الأسلوب الكلاسيكي فترة هادريان Hadrian وأنطونينوس Antoninos، حيث تميّز التّصوير في هذه الفترة باستخدام تعدّد الألوان المتناسقة وإظهار البعد الثالث بشكلٍ متقن، ويظهر ذلك جليّاً في فسيفساء المأدبة التي اكتشفت في دافني جنوب أنطاكية ب١٠كم، وهي ترقى لأواخر القرن الثاني الميلادي[1]. تشمل هذه اللّوحة حقلين أحدهما شبه مستدير يتوسطه تصويرٌ ل(جانيمدس) وهو يقدّم الماء لنسر زيوس وخلفه شجرة، يقف ضمن قرصٍ ويحيط بالقرص أطباقٌ من الفضة فيها الطعام وبجانبها الخبز (الشكل ١٠).

أما في فترة العائلة السيفسريّة(١٩٣-٢٣٥م) فقد شهد فن الفسيفساء مرحلةً أكثر تطوراً وحيويّةً، حيث أظهر تأثراً بالنّزعة الواقعيّة من خلال استعمال البراعة المتمثّلة في التّدرج بالألوان وظهور تقنيّة التّظليل الذي يعتمد على التّباين بين منطقة الظّل والضّوء، بالإضافة إلى ظهور المشهد التّمثيلي بشكلٍ حقيقيّ وذلك من خلال قوّة النّظرات البليغة ذات المعنى العميق والتي تتّضح في حركة العيون، ومن خلال وضعيات الميلان التي تُظهر التّعاسة العميقة، لقد ظهر ذلك في العديد من اللّوحات المنفّذة بشكلٍ خاص في مدينة أنطاكية كما في فسيفساء ديونيسوس Dionysos وأريادن Ariadn (الشكل ١١).

وفي أواخر القرن الثالث الميلادي كان هناك جماليّة جديدة، فهذه الفترة ربما تقدّم بدون شك تراكيب أكثر إثارةً كالأبنية التخيليّة المصوّرة والقوالب المعدّة المزيّنة بالألوان وتيجان الأعمدة الكورنثيّة الغنيّة بالزّخارف، بالإضافة إلى ظهور الظّلال والأضواء من أجل خلق البعد الثّالث[2]، وعلى وجه الخصوص لدينا اللّوحة الفسيفسائيّة الأكثر شهرةً في أنطاكية وهي تعرض الصّرح الضّخم الذي يتم فيه مسابقة الشّراب بين هرقل وديونيسوس في منزل حفل الشّراب (الشكل 12). وهكذا نجد أن هذه المرحلة التي نحن بصدد الحديث عنها تعتبر في الحقيقة مرحلة الغليان والانطلاقة المبدعة، وفترة الازدهار من تطور الفسيفساء، والتي بدأت تمتد تدريجياً لتشمل كافة مناطق سوريّة وأراضي الامبراطورية[3].

---

[1] - HUSEYIN، Dincer: 2013، Mosaics of Antakya، Cultural Publications، Hatay، p.17.

[2] - BALTY، Janine: 1991، La mosaique romaine et byzantine en Syrie du Nord: Alep et la Syrie du Nord، In: Revue du monde mosulman et la Mediteranee، vol 62، p.28.

[3] - Balty، Janine, 1989، P.491-524.

٢_ المرحلة الثّانية: تشمل القرن الرابع الميلادي

خلال القرن الرابع الميلادي شهدت منطقة البحر الأبيض المتوسط بشكلٍ عامٍ العديد من التّحولات المركزيّة، أهمها انقسام الامبراطوريّة إلى قسمين غربي عاصمته روما وشرقي عاصمته القسطنطينيّة، إلاّ أنّ الدّور الفاعل للأحداث في الشرق كان ينطلق من مدينة أنطاكية ومنها أيضاً كان فن الفسيفساء، فقد كانت أنطاكية منطلق الالهام للفنانين المبدعين في هذا المجال، وقد أكّد بعض المختصّين في فن الفسيفساء أن هذه المرحلة تؤكّد ولادة اسلوبٍ فنيٍّ جديدٍ ينطوي على ترجمة المفاهيم المختلفة وخاصّةً عندما يتم اختيار موضوعات انتشرت طيلة القرن الثّالث ولكن هنا أخذ الفنانون يعبرون عنها باستحياءٍ مجاراةً للدين المسيحي الجديد الذي أخذ يتغلغل بين صفوف السّلطة والمواطنين[1]. فكان الاخلاص للتّقليد القديم مُؤكد بكثرةٍ في الشّمال السّوري حتى نهاية القرن الرّابع الميلادي، وكان هناك سلسلةً مهمّةً من اللوحات الفسيفسائيّة التي وجدت في أنطاكية وأفاميا تشهد على ذلك بما فيه الكفاية، والتي يمكن من خلالها التّأكيد على رغبة الفنانين في عدم التّخلي عن الأساليب الفنيّة والمثاليّة التي كانت متّبعة في العصر الكلاسيكي وإنما عكفوا على تجديد هذا النّمط التّصويري والمثالي، وقد أخذت هذه الأساليب انتشاراً وتوسّعاً على رقعةٍ فسيحةٍ من مناطق حوض البحر الأبيض المتوسط[2]. فالأمثلة كثيرة على ذلك ومن أهمّها ظهور الإلهة تيثيس وهي تجسد البحر، والتي سرعان ما انتشرت قصصها التي صُوّرت على اللّوحات الفسيفسائيّة في القرن الرّابع الميلادي، ولدينا هنا لوحة أوقيانوس وتيثيس من متحف فسيفساء أنطاكية حيث يرمز أوقيانوس في الاسطورة اليونانيّة للنهر الكبير الذي يحيط بالأرض (الشكل ١٣).

وفي هذه المرحلة أصبحت لوحات الفسيفساء أكبر حجماً لتزيّن كامل المساحات المشغولة لدرجة أنه لم يعد يُترك أيّ جزءٍ إلاّ ويُكسى بالفسيفساء، وقد أصبحت المشاهد محاطةً بإطارٍ هندسيٍّ أو أكثر، فلم تعد المشاهد معزولةً وإنما أصبحت جزءاً لا ينفصل عن بقيّة مواضيع اللّوحة، وبين عامي ٣٦٠-٣٨٠م بدأت الفسيفساء تكتسب تدريجيّاً النّموذج الذي كان يعرف باسم الفسيفساء

---

[1] - Balty، Janine, 1977، p.3-10.

[2] – خليل، مقداد: ٢٠٠٨، الفسيفساء السورية والمعتقدات الدينية القديمة والميثولوجيا، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ص٣٢.

السّجادي المحاط بأطر ومحيطات هندسيّة منظّمة بشكلٍ دقيقٍ على طراز ألوان قزح [1]، كما تطوّر النمط الهندسي في هذه المرحلة وانتصرت الزّخارف الهندسية المتنوّعة الأشكال والغنيّة بالألوان على باقي المشاهد، وما أكثر الأمثلة التي توضّح تطوّر الزّينة الهندسيّة من خلال اللّوحات الفسيفسائية التي انتشرت في كافة المواقع الأثرية في منطقة الشمال من سورية، فكانت إحداها لوحة خربة موقا التي اكتشفت قرب معرّة النعمان في محافظة ادلب، والتي تؤرّخ إلى(٣٩٣-٣٩٤م)[2]، والتي تغطي بشكلٍ واضح مساحات متداخلة من شبكات معقّدة وضيّقة (الشكل ١٤).

وأخيراً يمكن القول إن اللّوحات التي نُفّذت في هذه المرحلة توضّح لنا مدى نضوج فن الفسيفساء الذي بلغ الأهمية التّامة ليُعبر عن المجهود الأخير الذي اعتمد على الميثولوجيا الوثنيّة التي أصبحت منهارةً في نهاية القرن الرّابع مع الاستلاف من نقائها وجودتها الفنيّة لتولّد نماذجاً جديدةً تحمل أفكاراً ومفاهيماً تتماشى مع المعتقدات المسيحيّة الجديدة، وهناك العديد من اللوحات التي تم الكشف عنها في أفاميا وأنطاكية وأماكن أخرى من هذه المنطقة تشهد على ذلك.

٣_ المرحلة الثّالثة: من بداية القرن الخامس حتى بداية القرن السابع الميلادي

مع بداية القرن الخامس الميلادي توضّحت المفاهيم العقائديّة وانقلبت بشكلٍ جذريٍّ من مفاهيمٍ وثنيّةٍ إلى عقيدةٍ ذات ديانةٍ سماويّة لها قوانينها الخاصة، لذلك كان لهذا الفن سماته الخاصة أيضاً في هذه المرحلة والتي تتجلّى في هجر التّقليد القديم والتّعايش مع الجديد في انشاء مبتكراتٍ جديدةٍ وازنت في جودتها وأصالتها الإرث التّقليدي الأصيل، وقد تميّزت هذه المرحلة بانتشار عددٍ كبيرٍ جداً من الكنائس في قرى الشمال السوري والهضاب الممتدّة إلى الشرق من الطريق الواصل بين حماه وحلب، وبذلك كانت أغلب اللّوحات الفسيفسائيّة قد اكتشفت في هذه الكنائس خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين.

وأهم ما يميز فن الفسيفساء في ذلك الوقت هو الانقطاع الشبه كامل عن الميثولوجيا والأهداف الوثنية وخاصّةً بعد اصدار مراسيم الامبراطور تيودور في نهاية القرن الرابع الميلادي في انهاء

---

[1] – بالتي، جانين: ١٩٩٩، المكونات الكلاسيكية والشرقية في فسيفساء تدمر، ت: هزار عمران، الحوليات الأثريّة السورية، م٤١، دمشق، ص٣٢١.

[2] - DONCELL، Pouline Voute: 1988، Les pavements des eglises de Syrie et du Lipan، Louvain، p.159-167.

المفاهيم الوثنية. كما تميزت هذه المرحلة بسهولة تحديد تأريخ اللوحات الفسيفسائيّة من خلال الكتابات اليونانيّة أو السريانيّة الموجودة على المشاهد بشكل دائمٍ تقريباً، بالإضافة إلى بعض الأسماء التي تخصّ رجال الدين في الكنيسة أو أسماء الذين تبرّعوا بالأموال من أجل بناء هذه الكنائس.

نلاحظ في المشاهد التي نُفّذت على اللّوحات الفسيفسائيّة التي تؤرَّخ إلى بدايات القرن الخامس الميلادي استخدام برنامجٍ زخرفيٍّ يعتمد على الزّخارف الهندسيّة بشكلٍ كامل، والتي تتميّز بنوعيتها وغناها بالألوان بشكلٍ فنّيٍّ منسجم يعتمد على تقنيّة قوس قزح التي أظهر الفنانون إبداعاتهم من خلالها عن طريق استثمار التّموج في التّلوين الذي انطلق وانبثق من الشّكل نفسه لملء الفراغات الهندسية. ولدينا أمثلة كثيرة على هذا النّمط من الزّخارف منها لوحة من كنيسة معرشورين قرب معرة النعمان في محافظة ادلب والتي تعود إلى بداية القرن الخامس الميلادي، وهي معروضة في متحف معرة النعمان (الشكل ١٥).

ثمّ بدأ يتراجع استخدام الزّخارف الهندسيّة لصالح ظهور المشاهد الحيوانيّة، حيث ظهرت لوحاتٌ كبيرة الحجم مزخرفةٌ بمشاهد حيوانية مصوّرة ضمن مناظر طبيعيّة تتضمّن أشجار الفواكه والأزهار الصغيرة، وقد أصبح هذا النوع من المشاهد تقليداً مُستمّراً حتى نهاية القرن السّادس الميلادي[1]. فقد لعبت الأساليب الفنيّة في توظيف المفاهيم الحيوانيّة دوراً هاماً في موضوع الزّينة، وقد عبّر الفنّانون من خلال ذلك عن ذوقٍ أكثر صفاءً ووضوحاً من خلال التّناظر والتّشابه، فجاء تقسيم المسطح بمفاهيمٍ وأفكارٍ بأبعادٍ صغيرةٍ وكبيرةٍ حسب المجاز المطلوب، وها هي فسيفساء كنيسة أم حارتين قرب السّلمية التابعة لمحافظة حماه تُقدّم زخارفاً أكثر وضوحاً عن هذا الانفجار الابداعي في مشهدٍ لثورين متقابلين بشكلٍ متناظرٍ على طرفي حوضٍ موضوعٍ على عمود، وهي تعود إلى ٥٠٠م عبر النّقش في صحن الكنيسة[2] (الشكل ٢٢).

وهناك أعدادٌ كبيرةٌ من اللّوحات الفسيفسائية التي اكتشفت سواء في أفاميا أو أنطاكية تصوّر مشاهداً تمثّل مصارعة الحيوانات أو المطاردة والافتراس بالإضافة إلى مشهد الآنية المحاطة بطاووسين، وظهور مشهدٍ يُمثّل شجرة الكرمة الممتدّة في آنية بشكلٍ كبيرٍ في لوحات هذه المنطقة والتي غالباً تضمّ بين أغصانها طيوراً وحيواناتٍ مسالمةٍ. وإذا أمعنّا في دراسة بعض

[1] – غريب، أحمد، ٢٠١٠، مرجع سابق، ص١٠.

[2]- Doncell، Voute, 1988، p.197.

المشاهد الحيوانيّة نستنتج أنها نتجت عن الالتحام بين النّماذج التّقليدية ذات الأصول الإغريقيّة والتّأثيرات الشّرقية المحليّة، وتعتبر لوحة الأسد العابر المزين المؤرّخة بين ٤٢٥-٤٥٠م في أنطاكية[1] خير مثالٍ على ذلك (الشكل١٦). فقد لاقت المشاهد الحيوانيّة انتشاراً كبيراً في هذه المرحلة فحتى أكثر القرى تواضعاً كانت لها كنيستها التي رُصفت بالفسيفساء ذات المشاهد الحيوانيّة[2].

وقد ظهرت في الفسيفساء المكتشفة في كنائس الشمال من سورية مشاهداً تحمل موضوعاتٍ ذات طابعٍ قصصي تعرض تصويراً لقصصٍ دينيّةٍ مستوحاةٍ من الكتاب المقدّس كقصص الأنبياء آدم وموسى والمسيح عليهم السّلام، ومنها المشهد الممثّل على فسيفساء كنيسة ميخائيليّون في حوارتة قرب أفاميا المؤرّخة إلى عام ٤٨٧م[3]، وهو يمثّل آدم جالساً على عرشه ويمسك بيسراه كتاباً (الشكل ١٧). كما تمّ تمثيلٌ يجسّد مخطّطاتٍ معماريّةٍ للكنائس على بعض اللّوحات الفسيفسائية التي اكتشفت في هذه المرحلة، وخير مثال على ذلك فسيفساء طيبة الإمام قرب حماه والتي تجسّد شكلاً معمارياً لكنيسة مار سمعان العمودي المصلّبة الشكل، وهذه اللوحة تعود إلى القرن الخامس الميلادي[4].

ولا يجب أن يغيب عنا ذلك الاسلوب الجديد الذي وُلد نتيجة تمازج مؤثراتٍ فنيّةٍ خارجيّةٍ قدمت من بلاد فارس السّاسانيّة إلى الأرض السورية، وجاء ذلك من خلال المنسوجات التي كانت متداولة بشكلٍ كبير في منطقة أنطاكية. وقد ظهر هذا التّأثير من المنتوجات الساسانيّة على الفن البيزنطي في فن الفسيفساء السّجادي الذي أصبح يشمل كامل المجاز المعد للتزيين، حيث تمّ توظيف براعم الزّهور والنّباتات لملء الفراغات، فكانت المشاهد وخصوصاً الحيوانيّة تنفّذ على خلفيات مزهرة. وقد أصبح هذا الاسلوب واحداً من المواضيع المفضّلة في الفسيفساء في شمال سورية والذي يعود بجذوره إلى العقود الأولى من النّصف الثاني من القرن الخامس للميلاد[5]. ومن الملاحظ أن هذا النوع من الزّينة قد لاقى نجاحاً كبيراً منذ ذلك الحين ليس في شمال سورية

---

1 - LIVE، Doro: 1947، Antioch Mosaic Pavements، Princeton، p.313-315.

2 - BALTY، Janine: 1977، Mosaiqes Antiques De Syrie، Bruxelles، p.126.

٣ – تيريزا، ماريا، كانيفيه، بيير: ١٩٧٧-١٩٧٨، موسما التنقيب الأثري في (حورته) أفاميا في عامي ١٩٧٤-١٩٧٥، ت: بشير زهدي، الحوليات الأثرية السورية، م٢٧-٢٨، ص٣٤٠.

4 - ZAQZUQ, Piccirillo: 1999, The mosaic floor of the church of the holy martyrs at Tayyibt Al Imam, LA, Studium Biblicon Franciscanum, 49, Jerusalem, p. 462.

5 - Balty، Janine, 1991، p.34.

فحسب بل في كلّ المقاطعات الشّرقيّة، واستمرّ حتى في العصر الأموي. يوجد عدد كبير من اللّوحات التي تمثّل هذا النّمط من الزخارف سواءً أتت من أفاميا أو أنطاكية نذكر منها فسيفساء حيوان الأيل فوق أرضيةٍ مزهّرةٍ تمّ الكشف عنها في منزل الآيل من مدينة أفاميا، وهي مؤرّخة إلى القرن السادس الميلادي[1] (الشكل ١٨).

ولا يجب أن يغيب عن بالنا تلك اللّوحات الاستثنائية التي تحمل موضوعاتٍ اسطوريّةٍ رصفت القليل من الأرضيات التي تعود إلى هذه المرحلة، كتلك التي اكتشفت مصادفةً في صرّين قرب محافظة حلب، والمؤرّخة إلى الثلث الأول من القرن الخامس الميلادي[2]، وهي لوحة اختطاف أوربا التي تمثّل اسطورة اختطاف أميرة صور أوربا من قبل جوبيتر كبير آلهة الرّومان، وهو بديل زيوس رب آلهة اليونان الذي أحب الأميرة فتزيّا لها بشكل ثورٍ على غايةٍ من الجمال والقوّة وذهب بها إلى جزيرة كريت (الشكل ١٩). إنّ مثل هذه اللّوحات الاستثنائيّة لها أهميّةً كبيرةً في هذه الفترة، لأنها دليلٌ على استمراريّة الوثنيّة النّشطة في القرن السّادس الميلادي في الشمال من سورية. إن هذه الأنماط الغنيّة التي كانت مشكّلة شيئاً فشيئاً في قيد فترة القرن الخامس استمرت لتكون مُستثمرةً في العقود الأولى من القرن السادس الميلادي وحتى فيما بعد ذلك، ولكن الهزّات الأرضيّة الكارثيّة من عام ٥٢٦م إلى عام ٥٢٨م شكلت دماراً كاملاً فلم يظهر أي اختراعٍ في مجال فن الفسيفساء بشكلٍ رئيسيٍّ يُقال.

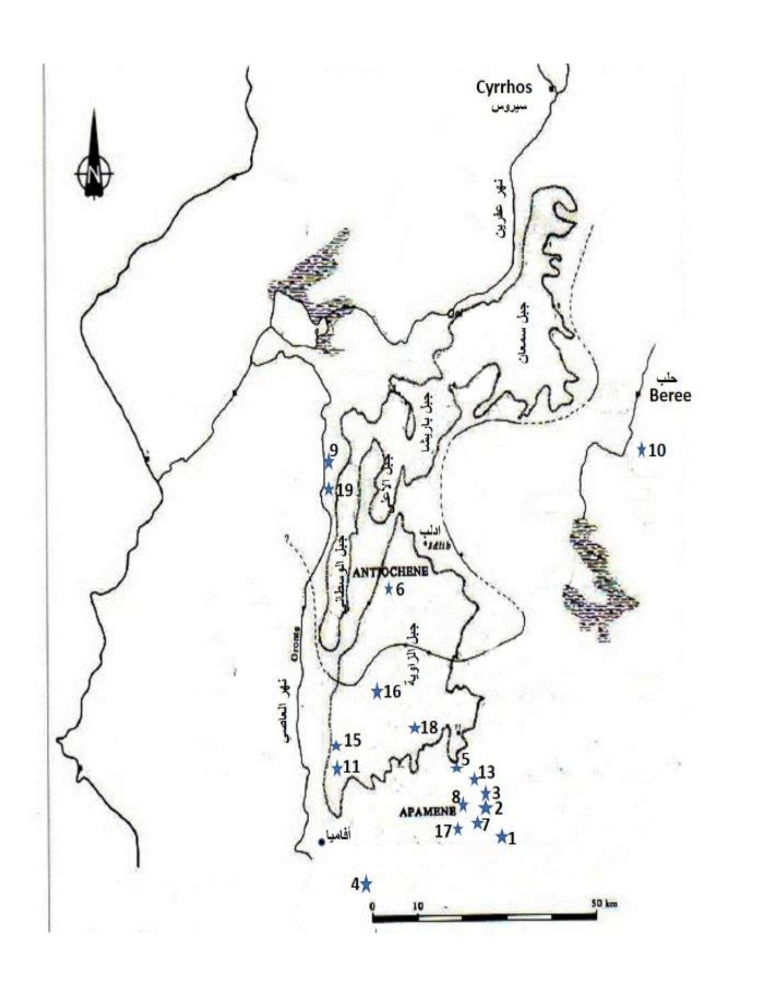
لقد أعطينا في كلّ مرّةٍ أمثلةٍ عن الأساليب والمواضيع المعالجة لهذا الفن في كافة مراحل تطوره في منطقة الشمال من سورية، وان كانت هذه الامثلة من أفاميا فإنه بدون أي شكٍّ توجد نفس الأعمال المماثلة لها يمكن أن تكون أتت من أنطاكيا وبالعكس. وهذا التقارب للمواضيع والأساليب المتطورة والمتجانسة في مختلف الألواح الفسيفسائيّة المكتشفة في هذه المنطقة يقود الى تحديد مكانٍ لمدرسةٍ فسيفسائيّةٍ واحدةٍ ذات تألّقٍ معينٍ يمكن من خلالها تحديد ملامح الفن السوري المحلي الأصيل الذي تدّرج عبر مسارٍ منهجي توضّحت معالمه الحقيقيّة من خلال اللّوحات المتنوعة التي اكتشفت في الشمال من سورية.

[1] -Balty، Janine, 1977، p.134.
[2] - BALTY، Janine: 1990، La Mosaique de Sarrin (Osrhoene)، Paris، p.49.

الفصل الثالث

اللوحات الفسيفسائية موضوع الدراسة

خارطة توزع مناطق لوحات الفسيفساء المدروسة (إعداد الباحثة)



سنقوم في هذا الفصل بعرض اللوحات الفسيفسائية ذات المشاهد الحيوانية قيد الدراسة، من خلال تقديم وصف عام عن كل لوحة: مكان اكتشافها والموضوع المعالج بالإضافة إلى تأريخها والوضع الرّاهن لها، وهذا الوصف هو من عمل الباحثة من خلال الزيارات الميدانية والصور التي استطعنا الحصول عليها من جهات مختلفة.

١-فسيفساء أم حارتين:

- **الموقع:**

أم حارتين قرية تقع في سهول حماة الشمالية، قرب قرية العلباوي التابعة لمحافظة حماة، على بعد ١٨كم إلى الشمال الشرقي من بلدة صوران. اكتشفت فيها أرضية فسيفساء كبيرة كانت ترصف كنيسةً كبيرةً من الطراز البازيليكي بمساحة تبلغ ١٠٣م٢، نُقل منها إلى متحف معرّة النّعمان بمساحة ٨٥م٢، وكانت المشاهد متنوعة تجمع بين الأنماط الهندسة والحيوانية والنباتية، ويمكن وصف هذه الفسيفساء من خلال مخطط الكنيسة (الشكل٢٠)، فقد رُصف الصّحن بعدة لوحات من الشمال مشهد لثورين متقابلين على طرفي عمود يحمل آنية، يليه في الوسط مشهد هندسي لدوائر ومعينات متكررة تضم طيوراً وأقفاصاً وجرار، وفي أقصى الجنوب من الصحن الفسيفساء تُمثل مشهداً للمطاردة بين الحيوانات في وسط غابةٍ مليئةٍ بالأشجار والنباتات، أما الرواق فقد رُصف بأشكالٍ هندسيةٍ متناوبة مع وجود نقش كتابي ضمن دائرة في وسط الرواق. بالنسبة للحنيّة فقد رُصفت بمشهدٍ فسيفسائي نصف دائري يأخذ شكل الحنية يُمثّل آنية تخرج منها أغصان الكرمة مُشكّلةً جامات تحتضن طيوراً وحيواناتٍ مألوفة. وسنقوم بدراسة لوحتين من المشاهد الحيوانية منها.

- **الدراسات والنشر:**

1- BALTY, Janine: 1977, Mosaiques antiques de Syrie, Bruxelles, p. 130-133.

2- DONCELL, Pouline Voute: 1988, Les pavements des eglises de Syrie ET du Lipan, Louvain, p.192- 201.

3- Komait، Abdallah: 2009، Mosaiques antiques du muse de Ma، arret An-Nouman (Syrie du Nord)، etudesdecorative، iconographique، symbolique et epigraphique، these de doctorat، universite de la Sorbonne، vol.1، p.46-59.

أ–فسيفساء الصّحن: رُصف صحن الكنيسة في أم حارتين بالفسيفساء وهي بحالة جيدة من الحفظ.

– موضوع اللّوحة: عبارة عن ثورين كبيرين في رقبتيهما أجراس بوضعيّة التقابل بشكل متناظر حول عمود يعلوه آنية يحط على فوهتها عصفوران صغيران، بالإضافة إلى بعض الطيور التي تملأ فراغات اللّوحة على خلفية بيضاء كريم (الشكل ٢١).

– الألوان المستخدمة: الأسود، الأبيض، البني، الترابي، البيج، الرمادي والأحمر.

ب–فسيفساء الحنيّة: رُصفت حنيّة هذه الكنيسة بالفسيفساء لتأخذ شكل هذه الحنية بمحيطٍ نصف دائري، وهي بحالةٍ جيدة من الحفظ باستثناء بعض البقع الناتجة عن أعمال الترميم.

– موضوع اللّوحة: عبارة عن آنية صغيرة تخرج منها أغصان شجرة الكرمة ملتفّةً على شكل جاماتٍ تحتضن حيوانات وطيور، بالإضافة إلى نص كتابي في وسط المشهد، على خلفية بيضاء كريم. ولكن هذه اللوحة غير كاملة فيها نقص في الجهة اليسرى من المشهد (الشكل٢٢).

– الألوان المستخدمة: الأسود، الأبيض، البني الغامق، الترابي، الرمادي، الأحمر والوردي.

– تأريخ اللوحتين: يوجد نص كتابي ضمن الفسيفساء التي ترصف صحن هذه الكنيسة وهو يعطي تأريخ دقيق يتوافق مع شهر نيسان من عام ٥٠٠م[1].

– الوضع الرّاهن للوحتين: مازالت اللّوحتين معروضتين في متحف معرة النعمان، ورغم الدمار الذي حلّ بالمتحف ماتزال هاتين اللّوحتين بحالةٍ جيدةٍ، حيث تمت عمليات الحفظ وتغطيتهما بأكياس الرمل من قبل بعض الاختصاصيين من أبناء المنطقة.

٢–فسيفساء التّمانعة:

– الموقع: التّمانعة هي إحدى النّواحي التي تتبع إدارياً لمنطقة معرّة النعّمان في محافظة ادلب، تقع إلى الشّرق من خان شيخون بحوالي ١٠ كم، ويقع الخراب الذي يحوي الموقع الأثري شمالي البلدة. وفيها تمّ اكتشاف أرضية كنيستين بالصدفة أثناء قيام أحد المواطنين بحفر أساساتٍ لبناء منزل. وقد كان لكل كنيسة حنية، والكنيستان إحداهما إلى الجّنوب وهي الأقدم (الجنوبيّة)،

[1] - Doncell، Voute, 1988، p.197.

والثّانية إلى الشّمال وهي الأحدث (الشّمالية)، وهما متلاصقتان جنباً إلى جنب، يفصل بينهما ما بقي من قاعدة جدار مستمر واضح المعالم، والكنيستان مبنيتان وفق الطّراز البازيليكي، وثمّة منصّتان لهيكلي التّقديس على شكل نصف دائرة تتصدّر البهو الأوسط الرئيس من جهة الشرق في كلتا الكنيستين. تبلغ مساحة أرضيتيّ الكنيستين معاً حوالي ٤٠٠ م٢، وقد تمّ الكشف عن لوحة فسيفسائيّة كبيرة ترصف أرضيتا الكنيستين بشكلٍ متصلٍ مع بعضهما.

– الدراسات والنشر:

فسيفساء التمانعة غير مدروسة، ولكن تم ترجمة النص الكتابي من قبل الأستاذ ملاتيوس جغنون:

جغنون ملاتيوس: " دراسة حول فسيفساء التمانعة "، مهد الحضارات، العدد ١٣-١٤، المديريّة العامّة للآثار والمتاحف، دمشق، ص ١٤٥ – ١٤٨.

أ_ فسيفساء الكنيسة الجنوبية:

الكنيسة من الطراز البازيليكي، تضم رواقين جانبيين وصحن مركزي في الوسط تتقدّمه حنية نصف دائرية ترتفع عن مستوى الأرضية بحوالي ٣٠سم، وقد رصفت أرضية الكنيسة بالفسيفساء ذات المشاهد المتنوعة تجمع بين الأنماط الحيوانية والهندسية والنباتية (الشكل ٢٣)، نشاهد من خلال مخطط الكنيسة أن الصحن المركزي يحتوي على مشهد واحد مكون من أربعة حيوانات عاشبة متناظرة حول آنية.

أما الرواق الشمالي فهو متنوع الزخارف من هندسية وحيوانية ونباتية: من الشرق نشاهد مشهداً مؤلّفاً من أشكال هندسية ونباتية وحيوانية على شكل مثمّنين كبيرين يحتوي الأول على نقش كتابي والآخر يضم طائراً كبيراً، وفي الوسط والغرب أشكالاً هندسيةً متعدّدةً ومتكرّرة.

وفي الرواق الجنوبي نشاهد مشهدين الأول هندسي والآخر حيواني لحيوانين في وضعية المواجهة. أيضاً لدينا مشاهد رُصفت ما بين القواعد في الرواق الجنوبي حيث نشاهد في الجهة الشرقية مشهداً لسمكتين متقابلتين، وفي الجهة الغربية مشهداً لبطتين متقابلتين.

أما الحنية فهي ترتفع عن مستوى الأرضية حوالي ٣٠سم، وقد رُصفت بالفسيفساء المتنوعة المشاهد حيث نشاهد طاووسين متقابلين على حافة إناء، وقد زُخرفت باقي أجزاء الحنية بأشكالٍ هندسيّةٍ ونباتيّةٍ متنوعة تعرضت للتخريب. وسنقوم بدراسة المشاهد الحيوانية منها.

١-أ فسيفساء الصحن في الكنيسة الجنوبيّة: اكتشفت هذه اللّوحة في أرضيّة صحن الكنيسة الجنوبية في موقع التّمانعة أمام منصّة التّقديس في وسط البهو الرّئيس للكنيسة. هذه اللّوحة مستطيلة الشّكل بأبعاد (١٨٠×٣٦٠سم).

-موضوع اللّوحة: تجسّد أربعة حيواناتٍ عاشبةٍ في نسقين، بشكلٍ متناظرٍ تقريباً حول آنيةٍ طويلة الشّكل، النسق السفلي خروفان متقابلان بشكل متناظر، وفي النسق العلوي عجل وجدي متقابلان، بالإضافة إلى انتشار بعض النّباتات والطّيور في أرجاء اللّوحة بشكلٍ متناظرٍ أيضاً على خلفية بيضاء كريم خالية من الزخارف (الشكل ٢٤).

-الألوان المستخدمة: الأسود، الكريم، البنّي، التّرابي، البيج، الرّمادي، الأحمر والوردي.

٢-أ فسيفساء الرّواق الجنوبي في الكنيسة الجنوبية:

- موضوع اللّوحة: عبارة عن مشهدٍ يمثّل ثوراً ضخماً كبير الحجم يُصارع فهداً، وقد أُطّر المشهد بإطار هندسي جميل على أرضيّةٍ بيضاء كريم مزروعة ببراعم الزهور (الشكل٢٥، ٢٥-أ).

- الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني، بيج، رمادي، أحمر، وردي والقرميدي.

٣-أ فسيفساء الحنية في الكنيسة الجنوبية:

اكتشفت هذه اللّوحة الفسيفسائية في أرضيّة الحنية النّصف دائريّة من الكنيسة الجنوبيّة، وهي ترتفع عن مستوى باقي أرضية الكنيسة بحوالي ٣٠سم. اللّوحة مستطيلة الشّكل بأبعاد (٨٠×١٥٠سم).

_ موضوع اللوحة: عبارة عن طاووسين متقابلين يحطّان على حافة وعاء كبير تحيط به أزهار ونباتات جميلة، على خلفية بيضاء كريم خالية من الزخارف (شكل ٢٦).

_ الألوان المستخدمة: الأسود، الأبيض، الأزرق، البني، القرميدي، البيج والرمادي.

_ تأريخ فسيفساء الكنيسة الجنوبية: يمكن معرفة تأريخ هاتين اللّوحتين من خلال النقش الكتابي الذي يظهر ضمن ميداليّة كانت ترصف جزءاً من الرواق الشمالي من أرضيّة هذه الكنيسة (الشكل ٢٧)، والتي قام بترجمتها الآركيولوجي ملاتيوس جبرائيل جغنون، بطلبٍ من المديريّة العامة للآثار والمتاحف، فكانت الترجمة كما يلي:

"المسيح المولود من مريم. يارب ارحم عبدك سلوانوس الذي قدّم هذا العمل سنة ٧٨٧"[١].
إن التاريخ المذكور حسب التقويم السلوقي وهو يوافق ٤٧٧/٤٧٦ حسب التقويم الميلادي

ب-فسيفساء الكنيسة الشّمالية:

الكنيسة الشمالية من الطراز البازيليكي أيضاً، تتألف من رواقين شمالي وجنوبي وصحن مركزي في الوسط يتقدّمه حنية نصف دائريّة قطرها ٥م، وترتفع عن مستوى سطح الأرضية الأساسية ٥٠سم، وقد رُصفت الأرضية الحالية بالفسيفساء قبل تصميمها ككنيسة، حيث تمّ تخريب بعض المشاهد منها أثناء تصميم شكل الكنيسة الحالية، وذلك بهدف إقامة أعمدة لها. هذه المشاهد متنوعة تجمع بين الأنماط الهندسية والحيوانية والنباتية (الشكل ٢٨)، يمتاز الصحن المركزي بتعدّد المواضيع والزخارف حيث نشاهد في الجهة الشرقية من الصحن مشهداً حيوانيّاً رئيسيّاً يمتدّ إلى الرواق الجنوبي يمثل مشهد مطاردة بين الحيوانات البرية تفصل بينها الأشجار، ويتقدم هذا المشهد نص كتابي باللغة اليونانيّة. ومن الجهة الغربية من الصحن المركزي نجد مشهداً حيوانيّاً لأربعة حيواناتٍ بحالة التناظر تقريباً. والرواق الشمالي يحتوي على مشهدٍ واحدٍ على امتداد الرواق، من الشرق مشهداً افتراسيّاً وفي الوسط مشهد مطاردة، أما الرواق الجنوبي فهو يحتوي على مشهدين رئيسيين من الأشكال الهندسية المتنوعة، وكذلك المشاهد بين القواعد ذات طابع زخرفي هندسي. يفصل بين هذه المشاهد نباتات كبيرة. بالنسبة للحنية فهي تضمّ مشهداً رئيسيّاً خرب جزء منه لقربه من سطح الأرض حيث نشاهد حملين متقابلين حول شجرة. وسنقوم بدراسة المشاهد الحيوانية منها.

١- **ب فسيفساء الصحن في الكنيسة الشّماليّة:** لدينا عدة مشاهد حيوانيّة في الصحن:

_ **المشهد الأول:** تشغل هذه اللّوحة الجهة الغربية من الصحن المركزي في الكنيسة الشّمالية، وهي بحالةٍ جيدة.

- موضوع اللّوحة: عبارة عن مشهد يضمّ أربعة حيوانات عاشبة بشكلٍ متناظرٍ حول آنية في نسقين، في النسق السفلي حملين متقابلين حول آنية، وفي النسق العلوي حمار الوحش ووعل متقابلين، مع اثنان من الطيور ونص كتابي يؤرّخ اللوحة (الشكل ٢٩).

---

[١]- جغنون ملاتيوس: " دراسة حول فسيفساء التمانعة "، مهد الحضارات، العدد ١٣-١٤، المديريّة العامّة للآثار والمتاحف، دمشق، ص ١٤٨.

– الألوان المستخدمة: الأسود، الكريم، البني، الترابي، الأحمر، الوردي والأزرق.

_ **المشهد الثاني:** اكتشفت هذه اللّوحة في الجهة الشرقية من الصحن، حيث نشاهد مشهداً حيوانيّاً رئيسيّاً يمتدّ إلى الرّواق الجنوبي.

_ موضوع اللّوحة: تمثّل اللّوحة مشهد مطاردة يتألّف من ستّة حيوانات بريّة أكثرها مفترسة تُطارد بعضها وهي: في الجهة الجنوبية من المشهد نرى دباً كبير الحجم يلاحق حملاً. وفي وسط المشهد نرى فهداً يلاحق غزالاً ويريد أن ينقضّ عليه. أما في الجهة الشّماليّة من المشهد فإننا نرى أسداً يلاحق غزالاً حول شجرة. ونلاحظ أن تصوير هذا المشهد كان بشكلٍ دائريٍّ، بحيث يُرى من جميع الاتجاهات، ويدلّ ذلك على دقّة وإتقان تنفيذ الفنّان الذي رصف ذلك المشهد (الشكل ٣٠، ٣٠–أ، ٣٠–ب، ٣٠–ج).

_ الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني، ترابي، رمادي، أحمر، وردي، أخضر وقرميدي.

٢– ب فسيفساء الرّواق في الكنيسة الشّماليّة:

رُصف هذا الرّواق بمشهدٍ واحدٍ يمتدّ على طوله من الشّرق إلى الغرب (الشكل ٢٨).

– موضوع اللّوحة: اللوحة تمثل مشاهد مطاردة بين الحيوانات بجانب بعضها على امتداد الرواق، حيث نشاهد ثلاثة مشاهد للمطاردة وهي: في الجهة الشرقية نرى مشهداً لفهدٍ يطارد غزالاً متّجهان نحو الشرق (الشكل ٣١). وفي الوسط نرى مشهداً آخر لفهدٍ يُطارد غزالاً أيضاً، ويريد الانقضاض عليه (الشكل ٣٢). أما من الجهة الغربية فإننا نرى مشهداً آخر لدبٍّ كبير الحجم يُطارد غزالاً، ويتّجهان نحو الغرب (الشكل ٣٣). ويفصل بين تلك المشاهد جميعها نباتاتٌ كبيرةٌ تحمل أوراقاً وأزهاراً.

– الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، ترابي، بني، بيج، أحمر، وردي، أصفر خردلي والأزرق.

٣– ب فسيفساء الحنيّة في الكنيسة الشّماليّة:

– موضوع اللوحة: تضم هذه الحنيّة مشهداً رئيسياً خُرّب جزءٌ كبيرٌ منه في وسط اللّوحة لقربه من سطح الأرض، حيث نشاهد حملين متقابلين وتفصل بينهما شجرة (شكل ٣٤).

_ الألوان المستخدمة: البني، الترابي، البيج، الرمادي، الأصفر، الأسود والأبيض.

– تأريخ لوحات الفسيفساء في الكنيسة الشمالية:

يوجد نقش كتابي مؤلف من سبعة أسطر ضمن إطار مربع في الفسيفساء التي تزين الصحن في هذه الكنيسة (الشكل ٣٥). وقد تمت ترجمة النص من قبل الدكتور كميت العبد الله كما يلي:

"رُصفت هذه الفسيفساء وفاءً لنذرٍ من أورانيوس مكدونيوس مع زوجته وأبنائه بشهر آرتيوس من الخمسة عشرية في الثمانين عام ٨٠٥ ". إن التّاريخ المذكور يعود إلى ٨٠٥ حسب التّقويم السّلوقي، ال موافق٤٩٣/٤٩٤حسب التقويم الميلادي.[١]

- **الوضع الرّاهن للوحات التمانعة:**

تم الكشف عن هذه اللّوحات من قبل مديرية آثار معرة النعمان في عام ٢٠٠٨، وتم ابقاء اللوحات في مكانها، وتمت معالجة وتدعيم هذه اللوحات وفق المنهج العلمي المتبع، ثم تمت تغطيتها، ومازالت مغطاة على حالها حتى يومنا هذا.

٣-فسيفساء النّيحة:

- الموقع: النّيحة قرية تتبع ناحية التّمانعة في منطقة معرّة النعمان في محافظة ادلب، وتبعد عن معرة النعمان لجهة الغرب ٣٥كم، وجدت فيها خربة في وسط القرية مساحتها ٣٠×٢٠م ظهرت فيها فسيفساء على عمق ٣,٥م كانت تزين كنيسة ذات حنيّتين[٢]، وسنقوم بدراسة الفسيفساء التي كانت تزيّن الحنيّة اليسرى من الكنيسة، وهي معروضة في قلعة دمشق البدنة الشمالية. أبعاد اللوحة: ٢,٨٠ × ٤,٧٠م.

- غير مدروسة وغير منشورة.

- موضوع اللّوحة: عبارة عن مشهد مطاردة يتألف من أربعة حيوانات في نسقين، النسق السفلي يتألف من كلبٍ يطارد أرنباً، وفي النّسق العلوي نشاهد أرنباً يركض وطائراً يقف بشكلٍ مقلوب، ويفصل بينهما شجرة تأخذ شكل محوري على خلفيةٍ حرشفية مزروعة ببراعم الزهور (الشكل٣٦).

- الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني، بيج، رمادي، أحمر، وردي وأصفر.

- تأريخ اللوحة: توجد لوحة تمثّل مشهداً للمطاردة يشبه المشهد في لوحتنا تأتي من كنيسة في قرية هوات، وهي معروضة في متحف معرة النعمان، تجسد في النسق السفلي مشهداً لكلبٍ

---

[١] - تمت ترجمة النص من قبل كميت عبدالله من خلال المراسلة الشخصيّة.

[٢] - معرض فسيفساء في البدنة الشمالية من قلعة دمشق، ٢٠٠٨، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ص٤٤.

يطارد أرنباً تفصل بينهما شجرة صغيره، ويتخلل المشهد نباتات (الشكل ٣٧)، ويعود تاريخها إلى نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادي[1]. وإذا أردنا أن نقارن تقنية تنفيذ الحيوانات في اللوحتين نجد أن هناك تشابه كبير في أسلوب التنفيذ، فالكلب نُفذ يلهث فاتحاً فمه وقدميه تعلوان الأرض، بالإضافة إلى وجود الطوق حول رقبته، والأرنب يقفز بشكل غريب وأذناه ممتدان نحو الأعلى، وفي كلا اللوحتين نلاحظ غياب واضح للمهارة والدقة في تنفيذ الحيوانات، وعدم التناسب في تنفيذ أعضاء الجسم؛ فالأطراف الخلفية ممدودة وطويلة أكثر من الأمامية التي نفذت قصيرة، والرأس صغير جدا أما العنق فهو طويل جدّاً. بالإضافة إلى ذلك نجد أن هناك تطابقاً في الألوان المنفذة للحيوانات، الكلب (رمادي، بيج، أسود)، والأرنب (قرميدي فاتح، بيج أسود).
كما أننا نشاهد طائراً في الطرف العلوي من اللوحة من جهة اليمين قد نُفّذ بشكلٍ مقلوب وغير منسجم مع أشكال اللوحة، وهذا التّوضّع الغريب لوجود بعض الحيوانات ضمن اللوحات ما هو إلّا لملء الفراغ فيها، وهذا كان يستخدم خلال القرن الخامس الميلادي[2]. ويجب ألا يغيب عن بالنا تلك الخلفيّة الحرشفية المزروعة بالزهور في لوحتنا، إذ كان هذا النمط واسع الانتشار في الشرق الأوسط بشكل عام وفي أنطاكية بشكلٍ خاص، ويُعزى ذلك إلى تقليد نمط السجاد المزهر الذي كان سائداً في بلاد فارس، وقد انتقل هذا التأثير إلى سوريّة فتمّ تصوير نفس الزخارف على لوحات الفسيفساء[3]، واستخدم بشكلٍ خاص كخلفيّة للمشاهد الحيوانيّة، وهذا الأسلوب لم يظهر قبل أواسط القرن الخامس وحتى القرن السادس الميلادي[4]. ويمكن القول إن موضوع كلبٍ يطارد أرنباً هو نموذج من فسيفساء الشرق الأدنى، وهو يرجع إلى الرّبع الأخير من القرن الخامس وخلال القرن السادس الميلادي[5].

من خلال المقارنة بين اللوحتين والاعتماد على المعطيات السابقة نجد:

١– هناك تشابه كبير بين لوحتنا واللوحة المُقارَنة من حيث نوعية الحيوانات المصورة ووضعيّة التقابل حول شجرة.

٢– التطابق في أسلوب تنفيذ الحيوانات في لوحتنا واللوحة المُقارَنة.

٣– التطابق في تنفيذ الألوان للحيوانات في اللوحتين.

[1] - Komait، Abdallah, 2009، p.246.
[2] - Balty، Janine, 1977، p. 128.
[3] - Levi، Doro, 1945، p. 436.
[4] - Balty، Janine, 1977، p. 134.
[5] - Komait، Abdallah, 2009، p.133.

٤– إن موضوع كلبٍ يُطارد أرنباً يرجع إلى نهاية القرن الخامس الميلادي.

٥– التوضّع الغريب للطير المقلوب يرجع إلى القرن الخامس الميلادي.

٦– الخلفية الحرشفية المزهرة التي لم تظهر قبل منتصف القرن الخامس الميلادي.

وبذلك نُرجّح تأريخ لوحتنا إلى نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادي.

_ الوضع الراهن للوحة: هذه اللوحة بحالة جيدة وهي ماتزال معروضة في قلعة دمشق

٤ –فسيفساء الهوات:

_ الموقع: الهوات مزرعة تتبع ناحية مركز محردة في منطقة محردة من محافظة حماة. اكتشفت فيها فسيفساء كبيرة مساحتها ٨٨م٢ كانت ترصف أرضية كنيسة من الطراز البازيليكي، وقد تنوعت المشاهد فيها بين الأنماطِ الهندسية والحيوانية والنباتية (الشكل ٣٨).

من خلال مخطط الكنيسة نشاهد لوحةً فسيفسائيّةً كبيرةً كانت تزيّن أرضيّة الصّحن، وهي عبارة عن إطار مستطيل عريض ذو أشكال هندسية متتالية يحيط بمشهد مركزي لمجموعة من الحيوانات المفترسة والمسالمة في عمودين، وقد رُصفت الأروقة بمشاهد متعدّدة، ففي الرواق الشمالي يوجد ثلاثة مشاهد، من الشرق مشهداً حيوانيّاً يمثّل الافتراس، وفي الوسط شكل هندسي لدائرة كبيره تضم بعض الجدائل، يليها نقش كتابي ضمن إطار مستطيل، أما من الغرب فنشاهد مشهداً لآنية تخرج منها أغصان الكرمة على شكل جامات تحتضن بعض الطيور، بالنسبة للرواق الجنوبي فقد رُصف بمشهدين كبيرين، من الشرق مشهد مطاردة ضمن إطار مستطيل عريض بجدائل مزدوجة، يليه مشهد هندسي لمربع كبير في داخله دائرة مزخرفة بجدائل وأشكالٍ نباتيّة. أما ما بين القواعد فإننا نشاهد بعض المشاهد الصغيرة المتنوعة، لقد رمّمت هذه اللوحات من قبل المديرية العامة للآثار والمتاحف ثمّ نُقلت إلى متحف معرة النعمان في عام ١٩٨٦م.

وسنقوم بدراسة ثلاث مشاهد منها كانت تزين أرضية الكنيسة.

–الدراسات والنشر:

1- BALTY, Janine: 1977, Mosaiques antiques de Syrie, Bruxelles, p.146-147.

2- DONCELL, Pouline Voute: 1988, Les pavements des eglises de Syrie ET du Lipan, Louvain, p.138- 144.

3- Komait، Abdallah: 2009، Mosaiques antiques du muse de Ma، arret An-Nouman (Syrie du Nord)، etudesdecorative، iconographique، symbolique et epigraphique، these de doctorat، universite de la Sorbonne، vol.1، p.81-83.

أ- المشهد الأول: كان يرصف جزءاً من صحن الكنيسة.

- موضوع اللّوحة: مجموعة من الحيوانات من رباعيات الأرجل والطيور في حقلٍ كبير موضوعة على شكل عمودين من الحيوانات بشكلٍ متواجه وتميل قليلاً عن بعضها البعض، وهي تجمع بين الحيوانات المفترسة والمسالمة على خلفية مزينة بعناصر مختلفة هندسية ونباتية، مع نص كتابي كبير في أعلى اللّوحة (الشكل ٣٨-أ).

- الألوان المستخدمة: أبيض، أسود، رمادي، بني كاشف، بني غامق، قرميدي، أحمر، وردي، أخضر وأصفر.

ب- المشهد الثاني: كان يرصف جزءاً من الرواق الجنوبي.

- موضوع اللّوحة: عبارة عن مشهد مطاردة يُجسّد أُنثى الفهد تطارد مهراً يركض أمامها بحالة هلع مع بعض الطيور والنباتات التي انتشرت في أرجاء اللّوحة لملء الفراغ، كما يوجد بعض الأشكال الهندسية المتناثرة على خلفية بيضاء كريم (الشكل ٣٩).

-الألوان المستخدمة: أسود، أخضر، بني، رمادي، قرميدي، أحمر، وردي، أصفر وأخضر.

ث- المشهد الثالث: كان يرصف جزءاً من الرواق الشمالي.

- موضوع اللوحة: عبارة عن مشهد افتراس لأسد يفترس ثوراً أكبر منه حجماً، يعضه من رقبته بأنيابه الكبيرة والحادة ليسيل الدم على الأرض على خلفيّةٍ مزروعة ببراعم الأزهار (الشكل ٤٠).

- الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني، بيج، أخضر، أحمر، قرميدي، وردي وأصفر خردلي.

- تأريخ لوحات فسيفساء الهوات: في أعلى اللوحة التي كانت ترصف الصحن في الكنيسة يوجد نصٌ كتابيٌّ باللغة اليونانيَّة ضمن إطارٍ مستطيلٍ مؤلّف من ثمانية أسطر نُفّذت بالمكعبات الحمراء على خلفيةٍ بيضاء كريم (الشكل ٤١).

- ترجمة الكتابة: " في السنة ٨٧٩ في شهر سانتيكوس......تبنّى رصف الفسيفساء في هذه الكنيسة، في عهد مطراننا السيد جوليانوس ونائبه توماس والخوري زاكايوس والشّماسة بونيوس

وإيزاك، ويوحنا، السّيد منح السعادة من أجل ألكسندر ويوحنا أخو ألكسندر وسيميون وكريستوف، القديس جورجيوس! ساعد وأعطى بولس وليمينوس والكسندر ابنه وزوجته ماريا آمين. ساعد المسيح عبده استيفانوس ويوحنا، السّيد ساعد صانع هذه الأرضية الفسيفسائيّة "[١]

من خلال النّص الكتابي اليوناني الذي تُرجم من قبل دونسيل فوت يمكن تأريخ الفسيفساء إلى الشهر سانتيكوس من السنة ٨٧٩ في التّقويم السّلوقي، وهذا يتوافق مع شهر آذار من السّنة ٥٦٨م حسب التقويم الميلادي.

-الوضع الرّاهن للوحات: اللوحة ماتزال موجودة في متحف معرّة النعمان وهي بحالة جيّدة، وتمّت تغطيتها بأكياس الرمل للمحافظة عليها من آثار الحرب التي تعيشها المنطقة.

٥- فسيفساء بابولين:

_ الموقع: بابولين قرية تتبع ناحية حيش في منطقة معرة النعمان في محافظة ادلب، وهي تقع على بعد حوالي ١٣كم إلى الجنوب من مدينة معرة النعمان قرب الطريق الرئيسية بين حماة وحلب.

بالمصادفة تمّ اكتشاف كنيسة تقع في جنوب قرية بابولين، فقامت مديرية الآثار والمتاحف في ادلب عام ٢٠٠٧م بأعمال التنقيب التي أسفرت عن الكشف الكامل لبناء كنيسة رُصفت أرضيتها بالفسيفساء، وقد كانت تتألف الكنيسة من رواقين شمالي وجنوبي وصحن مركزي وحنيّة مرتفعة عن السّطح أُضيفت في فترةٍ لاحقة. وبعد الكشف عن الأرضية الفسيفسائيّة وُجدت بحالة سيّئة جداً، حيث فُقد منها أكثر من خمسين بالمئة. ومن خلال الاطّلاع على تقارير شعبة التنقيب من أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف استطعنا التعرف على طبيعة المشاهد التي تزين أرضية هذه الكنيسة والتي تميّزت بتنوع الموضوعات التي تجمع بين الأنماط الهندسية والحيوانية والنباتية، فقد رُصف الصحن المركزي بنقش كتابي يرافقه أربعة مشاهدٍ مختلفة، اللوحة الأولى عبارة عن أشكالٍ هندسيّةٍ تضمّنت مشاهد حيوانيّة، وهي مشهدين يمثلان الافتراس، ومشهدين آخرين لحيواناتٍ منعزلة. أما اللوحة الثانية فهي عبارة عن أشكالٍ هندسيّةٍ تتضمن زخارفاً نباتيّةً، واللوحة الثالثة أيضاً عبارة عن أشكالٍ هندسيّةٍ ولكنها تتضمن طيوراً بريّةً ومائيّةً، بالإضافة إلى بقايا صور لطاووسين متقابلين. واللوحة الأخيرة ذات زخارفٍ هندسيّةٍ متداخلةٍ كبيرة الحجم. وإذا

[1] - Doncell، Voute, 1988، p.140.

انتقلنا إلى الرواق الشمالي فأننا نجد أنه يتضمن ستة مشاهدٍ متتاليةٍ ذات أشكالٍ هندسيّةٍ متنوعة تتضمن زخارف نباتيّة، وفي وسط الرواق يوجد ضمن الأشكال الهندسية مثمنين كبيرين أحدهما يضم ثوراً كبير الحجم والآخر يضم ذكراً من الأرانب يعدو. أما الرواق الجنوبي فقد رُصف بالفسيفساء التي تشكل خمسة مشاهد متتالية من الأنماط الهندسيّة المتنوعة. وهنالك مشهداً واحداً يرصف الغرفة المجاورة للحنيّة من الجنوب، وهي عبارة عن مزهرية كبيرة يوجد أسفلها صورةً لطائرٍ مائيٍّ، وقد فُقدت بقية المشاهد حول هذه الآنية. وسنقوم بدراسة المشاهد الحيوانيّة منها والتي تتوزّع ضمن أشكال هندسية متنوعة في صحن الكنيسة والرواق الشمالي.

- **غير مدروسة وغير منشورة.**

أ_ فسيفساء الصحن:

١- أ المشهد الأول:

- موضوع اللوحة: دبٌّ كبير الحجم يطارد خنزيراً كبير الحجم أيضاً محاولاً الانقضاض عليه ضمن إطارٍ هندسيٍّ على خلفية بيضاء كريم خالية من الزخارف (الشكل ٤٢).
- الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، رمادي، بني وأحمر.

٢- أ المشهد الثاني:

- موضوع اللّوحة: أسد يطارد غزالاً بحالة الانقضاض عليه ضمن إطارٍ هندسي على خلفية بيضاء كريم خالية من الزخارف (الشكل ٤٣).
- الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني، بيج، أصفر خردلي وأحمر

ب- فسيفساء الرواق الشمالي:

تنوعت المواضيع والمشاهد الموجودة في الرواق الشمالي، وكان من أحدها مشهد هندسي لمستطيل كبير الحجم مؤطر من الخارج بزخارف هندسية ونباتية يحتوي على شكلين هندسيين لمثمن، صور داخلهما حيوانين.

١- ب المشهد الأول:

- موضوع اللّوحة: عبارة عن ثورٍ كبير الحجم ضمن مثمّنٍ مُؤطّر بزخارفٍ هندسيّةٍ ونباتيّةٍ، وقد نُفّذ بطريقةٍ استعراضيّةٍ على خلفيّةٍ بيضاء خالية من الزخارف (الشكل ٤٤).
- الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني غامق، بني كاشف، قرميدي والأحمر.

٢- ب المشهد الثاني:

-موضوع اللّوحة: عبارة عن ذكر من الأرانب يعدو ضمن مثمّنٍ مُأطّرٍ بزخارفٍ هندسيةٍ، وقد نُفّذ بطريقةٍ استعراضيّةٍ على خلفيّةٍ بيضاء خالية من الزخارف، وللأسف يوجد بعض التخريب في الجهة اليسرى من المشهد (الشكل ٤٥).

- الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني غامق، بني كاشف، أحمر وبيج.

- تأريخ فسيفساء بابولين:

إنّ الفسيفساء التي كانت ترصف أرضيّة كنيسة بابولين تتميّز بأشكالٍ هندسيّةٍ منتظمةٍ واسعة تُؤلّف مجموعات منها على شكل مستطيلات تحصر مشهد حيواني كمشهدي المطاردة، ومنها على شكل مثمنات تحصر دوائر حولها مربعات ومعينات كما في مشهدي الحيوانات المعزولة للثور والدّب، كما تحيط بهذه المشاهد الحيوانية ضفائر مجدولة بشكلٍ منتظم. يمكننا أن نشاهد هذه الإطارات المكونة من أشكال هندسية وضفائر تحصر مشاهد حيوانيّة في فسيفساء دير سمعان التي تسمى بدير شرقي[١] (الشكل ٤٦)، وهي مُؤرّخة إلى عام ٤٤٩م[٢]، نلاحظ أن الإطار الداخلي عبارة عن شريط خالي من الزخارف منفذ باللون النبي وهذا يتطابق مع الإطارات في لوحاتنا، كما أن الجديلة التي تحيط بالإطار الداخلي متطابقة مع الجديلة في الإطارات في لوحاتنا، وقد نُفذت بالألوان ذاتها وبنفس الترتيب.

كما أن مشهد الأسد الذي يطارد غزالاً فقد ظهر له تكراراً في عدة لوحات كان أهمها مشهداً من فسيفساء مبنى التريكلينوس في أفاميا، وهي تمثّل مشهد مطاردة لعدة حيوانات منها مشهد لأسدٍ يلاحق غزالاً (الشكل ٤٧)، ويعود تاريخها إلى عام ٤٦٩م[٣]، وهي معروضة حاليّاً في مبنى المتاحف الملكيّة للفن والتاريخ في مدينة بروكسل في بلجيكا. وعند المقارنة بين لوحتنا ولوحة أفاميا نجد أن هناك تشابه كبير في أسلوب تمثيل كل من الأسد والغزال، حيث نجد الأسد في كلا اللوحتين قد نُفّذ بحالة الانقضاض فاغر الفاه رافعاً أطرافه الأمامية عن الأرض، بارزاً لمخالبه رافعاً ذيله نحو الأعلى، أيضاً هناك تطابق في تمثيل الشعر الكثيف حول رقبته، كما نُفّذ الغزال في اللوحتين هارباً بحالة القفز يظهر الخوف على ملامحه، رافعاً أطرافه الأماميّة نحو

[١] - دير شرقي: قرية تتبع ناحية مركز معرة النعمان في محافظة إدلب، على بعد ٤كم جنوب شرق معرة النعمان.

[٢] – غريب، أحمد: ٢٠١٠، متحف معرة النعمان، وزارة الثقافة، دمشق، ص٢٨.

[3] - Balty, Janine, 1977، p. 104-109.

الأعلى بشكلٍ مثني، مع تطابق في تمثيل القرون الطويلة أيضاً، بالإضافة إلى ذلك نجد أن هناك تطابق في تنفيذ الألوان بين لوحتنا واللوحتين الآخرتين من البني، الأسود والأصفر خردلي. من خلال المقارنة بين هذه المشاهد نجد:

١- تشابه كبير في أسلوب تنفيذ الإطارات الهندسية ذات الضفائر المجدولة، والتي تحصر مشاهداً حيوانيّة بين اللوحة المدروسة واللوحة المقارنة من دير شرقي.

٢- إن تصوير مشهد مطاردة (أسد يلاحق غزال) هو موضوع مكرّر في عدّة لوحات يعود تاريخها إلى النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي.

٣- التشابه الكبير في نوع الحيوان المصور، وأسلوب تنفيذ الحيوان (غزال هارب وتظهر علامات الخوف عليه، أسد يعدو بحالة الانقضاض فاغر الفاه بارز المخالب).

٤- التقارب الكبير في تنفيذ الألوان بين اللوحة المدروسة واللوحات المقارَنة.

من خلال هذه المقارنة نرجّح تأريخ لوحاتنا المدروسة إلى منتصف القرن الخامس الميلادي.

_ الوضع الرّاهن لفسيفساء بابولين: لوحات بابولين تمت سرقتها بالكامل من الموقع من قبل لصوص وتجار الآثار في ظلّ الحرب التي تعيشها المنطقة وغياب السلطة.

٦- فسيفساء بسنقول:

- الموقع: بسنقول قرية تتبع ناحية محمبل في منطقة أريحا في محافظة ادلب، تقع جنوب غرب مدينة ادلب، وهي تشرف على سهل الرّوج من الناحية الشّرقية فتبعد عن مدينة أريحا ١٦كم غرباً، وعن مدينة ادلب ٣٠كم باتجاه الجنوب الغربي، كما تتميّز بموقعٍ فريد لوقوعها على طريق (حلب-اللاذقية). وقد تمّ اكتشاف لوحة فسيفساء في أحد المنازل في القرية من قبل سكان المنطقة، وهي تحمل مشهداً حيوانياً.

- غير مدروسة وغير منشورة.

- موضوع اللّوحة: تمثّل اللّوحة مشهداً من الحياة الرعوية لحصانين رشيقين ذكر وأنثى بحالة المشي مع بعضهما، والراعي يقدم لهما الطّعام مع بعض النباتات والطيور على خلفيّة حرشفيّة خالية من الزخارف (الشكل ٤٨).

- الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني، بيج، أخضر، أحمر، وردي وأصفر.

- تأريخ اللوحة:

لدينا لوحة مشابهة جداً للوحتنا وهي اللوحة التي كانت ترصف أرضية كنيسة معراتا (الشكل٧٥)، وهي تتضمّن راعي ومجموعة من الحيوانات المدجّنة، يعود تأريخها إلى النّصف الثاني من القرن السادس الميلادي[١]. لقد نُفّذت هاتان اللّوحتان بالأسلوب ذاته، وخاصّةً في تقنيّة تصوير الرّاعي، حيث نجد تشابه كبير في ملابس الراعي من لوحتنا ولوحة معراتا وشكل القبّعة المستديرة، بالإضافة إلى الشعر الأسود القصير، كما أنهما قد نُفّذتا بالألوان ذاتها: الرمادي والبيج مع الحدود السوداء. بالنسبة للحيوانات فإن لوحة معراتا تحتوي تنوعاً أكبر من الحيوانات المدجّنة كالغزال والخروف والخنزير، ولكن كلا اللوحتين تحتويان الأحصنة التي تتشابه بشكلٍ كبير في أسلوب التنفيذ من حيث حالة الوقوف والذيل ذو الشعر الكثيف الطويل، بالإضافة إلى نفس الألوان المنفّذة وهي الرمادي، البيج والأسود. ويجب ألا نغفل عن الخلفيّة البيضاء الخالية من الزخارف والتي تحتوي على بعض النباتات في كلا اللّوحتين.

أما بالنسبة لتقنيّة التصوير فإننا نجد أن هناك عدم تناسق في شكل الحيوانات وأحجامها، وهي غير متقنة التصوير وغالباً جامدة، وهذا دليل على أن حرفة الفسيفساء في ذلك الوقت لم تكن حرفة فنانين وإنما كانت حرفة صناع وعمال فسيفساء، وهذا ما يشهده نهاية القرن السادس الميلادي.

من خلال المقارنة بين اللوحتين نجد:

١- تشابه في الموضوع المنفّذ وهو مقتبس من الحياة الرّعويّة.

٢- التشابه في أسلوب تنفيذ الرّاعي.

٣- التشابه في نوعية الحيوانات المنفّذة وهي الأحصنة.

٤- تقارب كبير جداً في أسلوب تنفيذ الأحصنة.

٥- تقارب كبير في الألوان المختارة.

بالاعتماد على ما سبق نُرجّح تأريخ لوحة بسنقول إلى النّصف الثّاني من القرن السّادس الميلادي.

---

[1] -Komait، Abdallah: 2009، Mosaiques antiques du muse de Ma، arret An-Nouman (Syrie du Nord)، etudesdecorative، iconographique، symbolique et epigraphique، these de doctorat، universite de la Sorbonne، vol.1، p. 35.

_ الوضع الراهن للوحة: إنّ هذه اللوحة للأسف قد تمت سرقتها من قبل لصوص الآثار وبيعها لتجار الآثار في ظلّ الحرب التي تعيشها المنطقة وخروجها عن السيطرة.

٧- فسيفساء تل ترعي:

_ الموقع: تل ترعي قريةٌ تتبع ناحية التّمانعة في منطقة معرّة النعمان في محافظة ادلب، وفي عام ٢٠٠٤ تمّ اكتشاف لوحةٍ فسيفسائيّةٍ كانت ترصف أرضيّة كنيسةٍ في هذه القرية، وقد نُقلت إلى مدينة روما حيث قام الإيطاليون بصيانتها ثمّ تمّ عرضها في قلعة دمشق.

أبعاد اللوحة: ٣,٣١ × ٥,٠١ م.

- غير مدروسة وغير منشورة.

-موضوع اللّوحة: عبارة عن أربعة حيوانات تقف قبالة بعضها بتناظرٍ قطريٍّ، وهي تمثّل مشهدين للمصارعة في نسقين، النسق العلوي يتألف من أسدٍ يُصارع ثوراً، والنسق السفليٌّ يتألف من حيوان اللّيكورن Licorn[١] يُصارع نمراً، مع وجود بعض النباتات على خلفيّةٍ مزروعةٍ ببراعم الأزهار (الشكل ٤٩).

- الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني، بيج، رمادي، أحمر، وردي، أخضر، زيتي وأصفر خردلي.

_ تأريخ اللوحة:

سنقوم بمحاولة تأريخ لوحة تل ترعي من خلال ملاحظة التفاصيل التقنية في أسلوب تنفيذ الأشكال ومقارنتها مع أشكال أخرى مشابهة لها في لوحاتٍ أخرى. سنبدأ من الإطار العريض المحيط باللوحة، فنجد أنه يتألف من مستطيلات متجاورة مزخرفة بأشكال هندسية من نمط أسلوب قوس قزح، بالإضافة إلى أشكال من الصليب المعقوف المتشابكة، إنّ هذا النمط من الإطارات نجده في عدة لوحات أهمها لوحة الهوات (الشكل ٣٨-أ)، والتي تُؤرّخ إلى ٥٦٨م[٢]، ومن خلال المقارنة نجد أنه يوجد تشابه كبير في أسلوب تنفيذ الإطارات في اللوحتين.

بالنسبة للمشهد المركزي فإننا نلاحظ أن الحيوانات قد نُفّذت بأسلوب بسيطٍ جداً، والجودة الاجمالية للأشكال ضعيفة، حيث نلاحظ أنه تمّ تحديد أجساد الحيوانات بخطٍّ سميك من خلال

[١] - Licorn: حيوان اسطوري يشبه الغزال بشكلٍ كبير، له قرنٌ وحيد.

[2] - Doncell، Vout, 1988، p.140-141.

صفين من المكعبات السوداء، وفي نفس الوقت تمّ إعطاء الجسم لونين، إنّ هذه الطريقة التخطيطيّة لتمثيل الحيوانات ترجع إلى تدهور مهارة عمال الفسيفساء في القرن السادس الميلادي[١]. ولدينا بعض الأمثلة من سورية الشمالية استخدمت هذه الخصوصيّة في أسلوب تنفيذ الحيوانات من إطارٍ سميك ولونين للجلد، كما في فسيفساء معراتا (الشكل ٧٥)، والتي تعود إلى النصف الثاني من القرن السادس الميلادي[٢]، وكذلك في فسيفساء الهوات (الشكل ٣٨ –أ)، والتي يعود تاريخها إلى ٥٦٨م كما ذكرنا سابقاً.

وإذا أردنا التّمعن في أسلوب تنفيذ الشجرة فإننا نلاحظ عدم التناسب بين الجذع والفروع التي تحمل الثمار، واستخدام اللون الأسود في تقديم أجزاء الشجرة، مع وجود فروع كثيرة تتجّه إلى الخارج، بالإضافة إلى شكل الفاكهة التي نُفذّت جنباً إلى جنب مع الجذع. هذا الأسلوب في تنفيذ أشجار الفاكهة نجده أيضاً على فسيفساء معراتا التي ذكرناها سابقاً.

كما أننا نلاحظ عدم التناسب في تنفيذ أعضاء الجسم للحيوانات، فالرّاس صغير جدّاً والعنق طويل، والأطراف الأمامية أقصر من الأطراف الخلفيّة، بالإضافة إلى ذلك لا يوجد تناسب بين الحيوانات والشجرة التي نُفّذت متناهيةً بالصغر بالمقارنة مع حجم الحيوانات المرافقة لها. إنّ هذا التّدهور وغياب المهارة والدّقة في تنفيذ الأشكال يعود إلى نهاية القرن السادس نتيجةً للكوارث التي تعرّضت لها المنطقة والتي أدت إلى التراجع في جميع نواحي الحياة ومنها الفن.

من خلال المعطيات السابقة والمقارنات بين أسلوب تنفيذ الأشكال في لوحتنا واللوحات المُقَارنة نرجّح تأريخ لوحتنا (تل ترعي) إلى نهاية القرن السادس الميلادي.

_ الوضع الرّاهن للوحة: اللوحة بحالةٍ جيدة، وهي ماتزال معروضةً في قلعة دمشق، البدنة الشمالية.

٨_ فسيفساء تل عار:

_ الموقع: في محافظة ادلب وإلى الجنوب من معرة النعمان بحوالي ٢٠ كم على الطريق الدوليّة حلب دمشق، وإلى الجهة الشرقيّة منها على بعد ٢كم، وفوق هضبةٍ طبيعيّةٍ متوسطّة الارتفاع تشرف على السهول المجاورة يقع تل عار الأثري. وإلى الغرب منه وفي نهاية انحدار تلك

[1] - KOMAIT، Abdallah: 2016، Afuneral mosaic discovered in North of Syria from the Byzantine period، jornal of mosaic research، Bursa، p.5.
[2] - Komait، Abdallh, 2009، p. 35.

الهضبة تمّ اكتشاف أرضية فسيفساءٍ متعدّدة المشاهد والألوان ضمن بقايا بناء سكني كبير مع كنيسةٍ صغرى، وذلك أثناء قيام مجموعة من تجار الآثار بالتّعدّي على الموقع.

بدأت أعمال التنقيب في موقع تل عار في عام ٢٠١٠ م، حيث تم الكشف عن بناءٍ ضخمٍ يُعتقد أنه دير، فيه فسحةٌ سماويّةٌ كبيرةٌ مستطيلةٌ، رصفت أرضيّتها بالفسيفساء، لكنها تعرّضت للتخريب والنّهب، ولم يتبق منها سوى أجزاءٌ بسيطةٌ، بالإضافة إلى كنيسةٍ صغرى ملاصقةٌ للمبنى من الجهة الشمالية مستطيلة الشكل، أبعادها ١,٨٠ × ٣,٥٠ م، تتألّف من صحن مركزي بدون أروقة وحنية نصف دائرية أبعادها ١,٨٠×٢,٦٥م، وقد رُصفت أرضيّتها بالفسيفساء الجميلة المتعدّدة المشاهد من أنماطٍ حيوانيّةٍ ونباتيّةٍ (الشكل ٥٠)، من خلال مخطط الكنيسة نشاهد مشهداً حيوانيّاً كبيراً يرصف الصحن يمثل مشهداً للمطاردة، أما الحنية فقد رصفت بمشهدٍ يمثّل طائرين على طرفي إناء. وسنقوم بدراسة هاتين اللّوحتين اللتين ترصفان أرضية هذه الكنيسة.

– غير مدروسة وغير منشورة.

أ– فسيفساء الصحن:

– **موضوع اللوحة:** فسيفساء الصحن تُمثّل مشهدين من المطاردة يفصل بينهما شجرة رمان مثمرة، المشهد الأول عبارة عن نمر يطارد غزالاً والمشهد الثاني عبارة عن لبوة تطارد حماراً (الشكل ٥١، ٥٢، ٥٣).

– **الألوان المستخدمة:** أبيض، أسود، رمادي، أزرق، بني، بيج، أحمر، وردي وأخضر.

ب– فسيفساء الحنيّة:

– موضوع اللوحة: مشهد الحنيّة يُمثّل طائرين متقابلين من نوع الدّراجين (نوع من أنواع الطواويس) بشكلٍ متناظرٍ حول آنية، وحول المشهد تنتشر نباتاتٌ مبعثرةٌ متعدّدة الأشكال على خلفيةٍ بيضاء كريم. كما نلاحظ أنّ المشهد في هذه اللّوحة مقلوبٌ على غير العادة (شكل ٥٤).

– الألوان المستخدمة: الأبيض، الأسود، الأزرق، القرميديّ، التّرابي، الأحمر، الرّمادي، الأصفر والبيج.

– تأريخ لوحات تل عار:

توجد لوحة تمثّل مشهداً مشابهاً بشكلٍ كبير للوحتنا المدروسة (تل عار)، وهي لوحة كانت ترصف سابقاً أرضية كنيسة في التّمانعة، وقد نُقلت لتعرض في متحف معرّة النّعمان.

موضوع هذه اللوحة الفسيفسائية عبارة عن طائرين من نوع الدّراجين أيضاً متقابلين حول آنية على خلفيّةٍ بيضاء اللون (شكل ٥٥)، ويعود تاريخ هذه اللوحة إلى النّصف الثّاني من القرن الخامس الميلادي[١]. لقد نُفّذت هاتان اللّوحتان بالأسلوب ذاته من حيث تناظر وتقابل الطائرين حول الآنية، وهما بوضعيّة الوقوف في كلا اللّوحتين. كما أنّ هناك توافقٌ كبيرٌ في تقنيّة التّصوير، فالآنية في لوحتنا ولوحة التّمانعة قد زوّدتا بنفس العروتين ونفس القاعدة والفوهة، وقد نُفّذتا بالألوان ذاتها، التّرابي، البنّي، الأسود، الأزرق والبيج. كما أن طائري الدّراجين مُثلا في كلا اللّوحتين بوضعيةٍ متماثلةٍ متناظرةٍ وبالألوان ذاتها، والتي تدرّجت من البني، الأسود، البيج والأزرق.

أيضاً كلا اللّوحتين تأخذ شكل نصف دائرة، ولكن في لوحة تل عار مُثل المشهد بشكلٍ مقلوبٍ على خلاف لوحة التّمانعة. وهناك اختلافٌ وحيدٌ بين اللّوحتين من حيث تمثيل المشهد، فلوحة تل عار تميل نحو التكلّف من خلال الإكثار من تنفيذ بعض النّباتات والأزهار في أرجاء اللّوحة، بينما لوحة التّمانعة فهي تخلو من أي تمثيلٍ نباتيٍ. نلاحظ أيضاً من خلال تنفيذ كلا اللّوحتين المهارة والدّقة الواضحة، وخاصّةً في تمثيل الطّائرين اللذين يبدوان حقيقيّان، حيث نجح الفنان في توزيع الألوان التي تعكس جماليّةً رائعةً.

من خلال المقارنة بين اللوحتين نجد:

١- تشابه في الموضوع المنفّذ وهو التّقابل والتّناظر حول إناء.

٢- التشابه في نوع الطّير المنفذّ وهو الدّراجين.

٣- تقاربٌ كبيرٌ في أسلوب تنفيذ الطّير والآنية.

٤- تقارب الألوان المختارة (البيج، البني، الأبيض، الأسود والأزرق للطيور والآنية، والخلفيّة البيضاء في كلا المشهدين).

٥- خصوصيّة تمثيل الطيور كرمزيّةٍ دينيّةٍ في الفنّ المسيحي.

بالاعتماد على ما سبق نرجّح تأريخ لوحة تل عار المدروسة إلى النّصف الثاني من القرن الخامس الميلادي.

_ الوضع الراهن للوحة: للأسف هذه الفسيفساء في موقع تل عار تمت سرقتها من قبل لصوص الآثار بسبب غياب السلطة وخروج المنطقة عن سيطرة الدولة.

---

[1] - Komait، Abdallah, 2009، p. 167.

٩- فسيفساء جكارة:

_ الموقع:_تقع قرية جكارة على بعد ١٠ كم إلى الجنوب الغربي من مدينة سلقين-منطقة حارم في محافظة ادلب، وهي عبارة عن منطقة تقع على الجهة اليمنى من نهر العاصي الذي يمرّ بمحاذاتها، والذي يفصلها عن الأراضي التّركيّة المتاخمة لها.

تمّ العمل في الموقع من خلال أسبار تنقيبيّة في عام ٢٠٠٩م من قبل مديريّة الآثار والمتاحف في محافظة ادلب، حيث تمّ التنقيب ضمن مربّع أبعاده (٤×٤م)، وظهور لوحة فسيفسائيّة تحمل مشاهداً متنوعةً تمزج بين الأنماط الهندسية والحيوانية والنباتية، وقد كانت بشكل دائري تقريباً مما يدلّ على رصفها ضمن أرضيّة الحنيّة في كنيسةٍ بيزنطيّة وتبرز الأهميّة الجغرافيّة لموقع جكارة أنها كانت تُعدّ أحد الطّرق التجاريّة إلى بلاد الشام وتقع هذه الكنيسة على طريق القوافل التجاريّة ولكن للأسف لقد تعرّض الموقع لتخريبٍ كبيرٍ سواءً قديماً أو حديثاً.

توجد اللّوحة في الجهة الشرقية من الكنيسة وهي بشكلٍ نصف دائريّ بلغ نصف قطرها ٢م، والمشاهد الرّئيسيّة في تلك اللّوحة ضمن الحنيّة بأبعاد (٢× ١,٦٠× ١,٥٠م)، أي على شكل مثلّث أحد أضلاعه بشكل نصف دائري (مقوس)، وقد شملت أعمال التنقيب سبر أبعاد اللّوحة، حيث تبيّن أن المساحة النّهائيّة لها تصل إلى٥٠٠م٢[١].

- غير مدروسة وغير منشورة.

- موضوع اللّوحة: المشهد الرّئيسي للوحة عبارة عن طاووسين متناظرين بوضعيّة التّقابل، أحدهما مخرّب بشكلٍ شبه كامل، وبجانب الطّاووس السّليم يوجد طائرين صغيري الحجم أعلى وأسفل منه، وفي وسط اللّوحة هناك رسمٌ لطاولةٍ رخاميّةٍ في أسفلها كتابة. كما يوجد في الجهة الجنوبية الغربيّة منها مشاهد شجريّة لأنواع مختلفة من الفاكهة، ولكنّها تعرّضت لتخريبٍ كبير (الشكل ٥٦).

- الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، أحمر، أزرق، أخضر، رمادي، بني وبيج.

- تأريخ اللوحة:

إنّ مشهد من الطواويس المتناظرة حول جسم محوري مُثبتة بشكلٍ كبير في لوحات الشّمال السّوري، وتوجد عدّة لوحات مشابهة للوحتنا منها فسيفساء خربة موقة التي تُمثّل طاووسين

[١] - أرشيف مديرية الآثار والمتاحف في محافظة ادلب.

متناظرين حول آنية (الشكل ٦١)، وهي تُؤرّخ إلى ٤٢٨-٤٣١م[١]. نلاحظ أن هناك تطابق في أسلوب تمثيل الطّواويس في كلٍ من اللّوحتين، فكلاهما نُفّذ بحالة الوقوف، ونشاهد ذيلاً طويلاً مزركشاً بخطوطٍ متفرّعةٍ بيضاء تتخلّلها دوائر على طول الذّيل في كلا الطاووسين، والجناحان نفذا بنفس الأسلوب تماماً تتخلّلهما نقاطٌ سوداء اللون، أما الرّأس ففي كلا اللوحتين له تاجٌ مؤلّف من ثلاثة ريشات في كلا اللوحتين. أيضاً هناك تطابقٌ في تنفيذ الألوان: البني والأبيض للذيل، الرمادي والأزرق لريش الصدر، والبني والأسود لريش الجناحين. ولكن الفارق أن في لوحة خربة موقا الطاووسان متقابلان حول آنية، أما الطاووسان في لوحتنا متقابلان حول طاولة رخاميّة ونص كتابي. ويجب ألا نغفل عن الخلفية التي نُفّذت عليها هذه المشاهد، ففي كلا اللوحتين نلاحظ أن الخلفية بيضاء مزروعة بالأزهار التي رُصفت بنفس الأسلوب.

لدينا أيضاً لوحةً كانت ترصف أرضيّة الحنيّة من كنيسة عقربات قرب حماه، وهي تُمثّل طاووسين متقابلين حول نص كتابي ضمن مستطيل كبير (الشكل ٦٤)، وهذه الفسيفساء تُؤرّخ حسب نقش كتابي موجود في صحن الكنيسة سنُقدّم ترجمته لاحقاً عند الحديث عن هذه الفسيفساء، وهو يذكر تاريخ فرش أرضيّة هذه الكنيسة مابين٤١٤م إلى ٤٣٧م. نلاحظ هنا أيضاً أنه يوجد تطابق في أسلوب تنفيذ الطاووسين في لوحة عقربات ولوحتنا من خلال تنفيذ الذيل الطويل ذو الخطوط البيضاء المتفرعة والتي تتخللها دوائر على طول الذّيل، أيضاً وضعية الوقوف والتاج المكون من ثلاثة ريشات ملونة، بالإضافة إلى ذلك هناك تطابق في تنفيذ الألوان في كل من اللوحتين، البني والأبيض للذيل، الرمادي والأزرق لريش الصدر، والبني والأسود لريش الجناحين. وهنا الجسم المحوري متشابه حيث يوجد نص كتابي في كلا اللوحتين.

من خلال المقارنة بين هذه المشاهد نجد:

١- تشابه الموضوعات المنفّذة في اللوحات وهي تُمثّل طاووسين متقابلين حول جسم محوري.

٢- تطابق في أسلوب تنفيذ طيور الطاووس في اللوحات، مع تطابق في الألوان المستخدمة.

٣- خصوصيّة الطاووس كطائر له رمزيّة دينيّة في بداية الفن المسيحي.

---

[١] - شحادة، كامل: ١٩٧٢، فسيفساء كنيسة موقا، الحوليات الأثرية السوريّة، م٢٢، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ص١٥٢.

٤- الخلفيّة المزهرة التي نُفّذ عليها المشهد والتي انتشرت ليس في شمال سورية فحسب بل في كل المقاطعات الشرقيّة خلال القرن الخامس الميلادي[1].

اعتماداً على ما سبق نُرجّح تأريخ لوحة جكارة المدروسة إلى النّصف الأول من القرن الخامس الميلادي.

- الوضع الرّاهن للّوحة: هذه الفسيفساء ماتزال موجودة في الموقع، ولكن لم تتم تغطيتها وحمايتها لذلك فقد تعرضت للتخريب بفعل عوامل الطبيعة من رياحٍ وأمطار وغيرها.

١٠- فسيفساء حدادين:

-الموقع: حدادين قرية تتبع إداريّاً لمحافظة حلب (الريف الجنوبي) منطقة جبل سمعان ناحية مركز جبل سمعان. وهذه اللوحة معروضة في متحف حلب الوطني. أبعاد اللّوحة: ٣,٠٧ × ٢,٣٥ م.

- الدراسات والنشر:

BALTY, Janine: 1977, Mosaiques antiques de Syrie, Bruxelles, p.124-125.

- موضوع اللّوحة: عبارة عن مشهد افرادي يستعرض دبّاً ضخماً واثباً بأقدامٍ مبسوطةٍ مرتفعةٍ عن الأرض على خلفيةٍ بيضاء خالية من الزخارف (الشكل ٥٧).

-الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني، بيج، أزرق ورمادي.

-تأريخ اللوحة: تؤرخ هذه اللوحة إلى النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي[2].

-الوضع الراهن للوحة: اللوحة بحالةٍ جيدةٍ وهي ماتزال معروضة في حديقة متحف حلب الوطني.

١١- فسيفساء حوارتة:

- الموقع: حوارتة قرية تقع على مسافة ١٥كم شمال أفاميا، وهي على طرفٍ تحيط به في الجنوب والغرب ممرات منطلقة من أفاميا، تؤدّي إلى مرتفعات تسود حوض العاصي، وتغطي الأطلال الأثرية السفوح الغربية والجنوبية وقمة الجبل. وقد جرت مواسم التنقيب في عامي ١٩٧٤-١٩٧٥م، فظهرت مجموعة منشآت دينيّة مؤلفة من كنيستين متوازيتين وبيت العماد

---

[1] - Balty، Janine, 1991، p. 29-33.
[2] - Balty، Janine, 1977، p.124.

يفصلهما رواق، الكنيسة الأولى هي كنيسة القديس فوتيس والثانية كنيسة ميخائيل[١]. وقد رُصفت أرضيتا الكنيستين بالفسيفساء المتنوعة المشاهد من أنماطٍ هندسية وحيوانية ونباتية وبشريّة. بالنسبة لكنيسة ميخائيل فهي من الطراز البازيليكي رُصفت أرضيتها كاملةً بالفسيفساء (الشكل٥٨)، من خلال مخطط الكنيسة نلاحظ اختفاء نصف الفسيفساء من أرضية الصحن، ومن حسن الحظ أن المشاهد الهامة منها قد حُفظت وهي تُمثل صورة لآدم محاط بحيواناتٍ حقيقية وخرافيّة، ويبدو آدم متدثّراً جالساً على عرشٍ ويمسك بيسراه كتاباً.

عند الانتقال إلى الأروقة فإننا نشاهد أرضية الرواق الشمالي وقد رُصفت بثلاثة مشاهد قتالية للحيوانات وهي غير منفصلة عن بعضها، وهي تمثل من الغرب إلى الشرق قط يهاجم غزالاً، سبع يواجه بقراً هنديّاً، ولبوة ترتمي على وعل، في حين نرى في جهة الشرق مشهداً لا علاقة له ببقية الأرضية، وهو يتألف من بغلين يقودهما سائس ويحملان أثاثاً كبيراً.

أما فسيفساء الرواق الجنوبي فقد حافظ تماماً على اللوحة الفسيفسائية التي رممت وعرضت في متحف دمشق، وهي تتألف من أربعة مشاهد قتالية بين حيوانات متنوعة وهي منفصلة بأشجار. بالنسبة للحنية فقد رُصفت بمشاهد تمثل آنيةً تخرج منها أغصان الكرمة على شكل جاماتٍ تحتضن طيوراً وخراف بالإضافة إلى نقش كتابي يذكر أسماء المتبرعين.

كما نلاحظ أن هناك ملحقين بمبنى الكنيسة شمالي وجنوبي وقد رصفت أرضيتهما أيضاً بالفسيفساء حيث تُؤلف الفسيفساء في الملحق الشمالي أرضيّةً غنيّةً مؤلّفةً من آنية تخرج منها أغصان الكرمة لتحتضن طيوراً وحيواناتً أليفة، أما مبنى الملحق الجنوبي فقد رُصف بمشهد هندسي يتألف من مثمنات بداخلها دوائر. وسوف نقوم بدراسة الفسيفساء التي كانت تزين أرضية الرواق الجنوبي من كنيسة ميخائيل، حيث تم ترميمها وعرضها في متحف دمشق الوطني. أبعاد اللوحة: ١٠,٧٥ × ٢,٢٠م.

– الدراسات والنشر:

[١] – تيريزا، ماريا، كانيفيه، بيير: ١٩٧٧–١٩٧٨م، موسما التنقيب الأثري في(حوارته) أفاميا في عامي (١٩٧٤–١٩٧٥)، ترجمة: بشير زهدي، الحوليات الأثرية السورية، مجلد ٢٧–٢٨، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ص٣٣٣.

1- CANIVET, Pierre: 1975, La mosaique d, Adam dans1, eglise Syrienne de Huarte du Ve. Siècle dans Cahiers archeologues, XXIV, P. 49-65.

2- BALTY, Janine: 1977, Mosaiques antiques de Syrie, Bruxelles, p.128-129.

3- DONCELL, Pouline Voute: 1988, Les pavements des eglises de Syrie ET du Lipan, Louvain, p.102- 116.

– موضوع اللوحة: تتألّف هذه اللوحة الكبيرة من أربعة مشاهد لمعارك ومطاردات لحيوانات متنوعة، وتنفصل هذه المشاهد عن بعضها بأشجار. المشهد في أقصى اليمين وهو يعتبر جهة الغرب بالنسبة للرصف في الكنيسة وهو عبارة عن مشهد افتراس يتألف من فهد ينقضّ على ظهر نعامةٍ جرحها في عنقها، أما المشهد الثاني فهو عبارة عن مشهد مطاردة يتألف من أربعة حيوانات في نسقين، النسق العلوي يصوّر نمراً يطارد غزالاً، والنسق السفلي يصور ذئباً يطارد وعلاً. بالنسبة للمشهد الثالث فهو يمثل مشهد مطاردة أيضاً، يتألّف من ثلاثة حيوانات تمثّل دبّاً منطلقاً في مطاردة حمارين. والمشهد الرابع والأخير فهو عبارة عن مشهد افتراس يتألف من حيوانين يُمثّلان طائر عقابٍ غريب الشكل يفترس ثوراً من نوع البقر الهندي، ويسحقه أرضاً. ويوجد بين هذه الحيوانات العديد من الطيور المتنوعة، وحيوانات أخرى صغيرة على خلفيّةٍ مزروعةٍ ببراعم الأزهار (الشكل ٥٩، ٥٩–أ، ٥٩–ب، ٥٩–ج، ٥٩–د).

– الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، رمادي كاشف، رمادي غامق، بني، بيج، أخضر، أحمر، وردي، قرميدي، زيتي، أصفر وأصفر خردلي.

– تأريخ اللّوحة: يرجع تاريخ هذا العمل الضخم إلى عام ٤٧٢ أو ٤٨٧م[١]

– الوضع الراهن للوحة: اللوحة بحالة جيدة وهي معروضة في حديقة متحف دمشق الوطني.

١٢–فسيفساء حويجة حلاوة:

_ الموقع:

حويجة حلاوة قريةٌ تتبع ناحية الجرنيّة في منطقة الثّورة في محافظة الرَقة، وعلى مقربةٍ من هذه القرية بمسافة ١كم منها يقع تل حلاوة الأثري عند الكتف الأيسر لبحيرة الأسد، وهو يبعد عن

[١] – تيريزا، ماريا، كانيفيه، بيير: ١٩٧٧–١٩٧٨، موسما التنقيب الأثري في (حورته) أفاميا في عامي (١٩٧٤–١٩٧٥)، الحوليات الأثرية السورية، ت: بشير زهدي، المجلد: ٢٧–٢٨، دمشق، ص٣٤٠.

مدينة الرقة حوالي ٩٠ كم غرباً، وعن بلدة الجرنيّة حوالي ١٥ كم. بدأ التنقيب في هذا التل منذ عام ١٩٧١م من قبل بعثة وطنيّةٍ تكلّلت أعمالها بالكشف عن أرضيّة كنيسةٍ من العهد البيزنطي، كان أجمل ما فيها لوحة فسيفساءٍ تفرش وتغطي أرضيّة هذه الكنيسة. وقد عمل الطّاقم الفنّيّ المراقب للبعثة على ترميم وتقسيم هذه اللّوحة إلى عدّة أقسام، عُرضت كلّها في متحف الرّقة الوطنيّ في القاعة المخصّصة للآثار الرومانية والبيزنطيّة. وسنقوم بدراسة اللّوحة التي كانت ترصف أرضيّة الحنيّة الرئيسيّة في هذه الكنيسة.

_ الدراسات والنشر:

1- DONCELL, Pouline Voute: 1988, Les pavements des eglise de Syrie ET du Lipan, Louvain, p.145- 150.

- موضوع اللوحة: تمثّل هذه اللّوحة حملين متقابلين بشكلٍ متناظرٍ حول شجرةٍ مثمرةٍ وثلاثة طيورٍ، يمثّل أحدهما طائر الفينكس[١]، بالإضافة إلى بعض الشجيرات والنباتات المتوزعة في أنحاء اللوحة (شكل ٦٠).
- الألوان المستخدمة: القرميدي، البني الفاتح والغامق، الأخضر الغامق، الرمادي، البيج، الأبيض والأسود.
- تأريخ اللّوحة: هذه اللّوحة تعود إلى سنة ٤٧١م، حسب ترجمة كتابةٍ سريانيّةٍ كانت موجودة ضمن لوحات الفسيفساء التي ترصف أرضيّة هذه الكنيسة[٢].

الوضع الرّاهن للوحة: مجهول ولم تتوفر لدينا أية معلومات.

١٣- فسيفساء خربة موقا:

_ الموقع: موقا قريةٌ تتبع ناحية حيش في منطقة معرة النّعمان من محافظة ادلب، تقع إلى الشمال من مدينة خان شيخون، تعتبر قرية موقا مركزاً لخمسة قرى مجاورة، وفيها عدد من

---

[١] - العنقاء أو الفينكس (Phenix): طائر اسطوري مصري الأصل يصورونه على هيئة لقلق، وتصوره اليونان والرومان على شكل طاووس أو نسر، نسجت الأساطير حول موته وولادته قصصاً كثيرة منها أنه ينبعث كل خمسمائة عام بعد أن يحرق نفسه في عشه، ومن رماده يخرج ولده أو خلفه، هذا الطائر صار رمزاً للبعث في الفنون القديمة، كما صار رمزاً لبعث السيد المسيح في الفن المسيحي. انظر:

غريب، أحمد: ٢٠٠٩، الرموز الزخرفية في فن الفسيفساء، مجلة مهد الحضارات، العدد٨-٩، المديرية العامة للآثار والمتاحف، ص١٨٩.

[2] - Doncell, Voute: 1988, p. 249.

المواقع الأثرية منها تل موقا الأثري والجامع القديم وغيره، وخربة موقا موقعٌ أثريٌّ من العهد البيزنطي، كنيستها تتجه إلى الشرق من الطراز البازيليكي، يرتفع قدس الأقداس عن الصحن ب٣٠سم، ويتألف من حنيةٍ مجوّفةٍ في الداخل وبارزةٍ في الخارج، ويمكن اعتبار هذه الكنيسة من أقدم الكنائس المتميزة بحنيّةٍ نافرةٍ بشدّة نحو الخارج[١].

وعند قيام بعض أهالي المنطقة في عام ١٩٥٠ م بتشييد جامعٍ صغيرٍ في الموقع المسمّى خربة موقا، تمّ العثور على أرضية كنيسة رصفت بالفسيفساء التي كانت بكاملها محفوظة، وقد بني الجامع وتمّ الحفاظ على الأرضية، ومن خلال مخطط الكنيسة (الشكل ١٤) نجد أنّ الصحن المركزي قوامه لوحتان مربعتان يحيط بهما إطار مثمن، اللوحة الأولى أمام الحنية من الشرق تتألف من شكل مصلب تتوضّع في منتصفه ميدالية كبيرة، تحيط بها أشكال هندسية وبعض المزهريات والطيور بشكلٍ متناوب. واللوحة الثانية فهي في الصحن من جهة الغرب، تتألف من ميدالية وسطية من حولها ثمانية ميداليات منتظمة تكوّن أشكالاً هندسية. أما الأروقة فإنها قد رُصفت بسجادات فسيفسائية قوامها أشكالٌ هندسيّةٌ متنوعة. وهناك مجموعة من القطع الزخرفيّة بأشكالٍ هندسيّة تُزيّن ما بين الأعمدة الفاصلة بين الصحن المركزي والأروقة. وبالنسبة لمكان الكهنة والحنيّة فقد احتوت فسيفساؤها على نصّين كتابييّن يتوسطهما طاووسان متقابلان بينهما إناء كبير، وسنقوم بدراسة اللّوحة الفسيفسائيّة التي تكسو هذه الحنيّة النّصف دائريّة الآخذة على عرض الصحن المركزي. أبعاد اللوحة: ٣,٤٠ × ١,١٤م.

-الدراسات والنشر:

1- BALTY, Janine: 1977, Mosaiques antiques de Syrie, Bruxelles, p.102-103.

2- DONCELL, Pouline Voute: 1988, Les pavements des eglises de Syrie ET du Lipan, Louvain, p.159- 166.

٣ – شحادة، كامل: ١٩٧٢، فسيفساء كنيسة موقا، الحوليات الأثرية السوريّة، مجلد٢٢، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٤٥-١٥٦.

[١] – اثناسيو، متري هاجي: ١٩٩٧، سورية الوسطى محافظات حمص –حماه–وبعض من محافظة ادلب (جبال الزاوية والوسطاني والدويلي)، المجلد الثالث، ط١، دمشق، ص٤٣٣.

– موضوع اللّوحة: إنها تمثّل طاووسين متقابلين بوضعيّة الوقوف على طرفيّ آنيةٍ كبيرةٍ، مع وجود نص كتابي، وقد نفذّ المشهد على خلفيّةٍ بيضاء كريم مزروعة ببراعم الأزهار، ولكن للأسف فقد أصاب هذا المشهد التّلف من الجّهة اليسرى من اللّوحة (شكل ٦١).

– الألوان المستخدمة: الأسود، الأبيض، الأزرق، البني، القرميدي، البيج، والرمادي.

– تأريخ اللّوحة: يوجد في أحد النقوش في الصحن المركزي تاريخ التنفيذ وهو في سنة ٧٠٣ حسب التقويم السلوقي أي ٣٩٣/٣٩٤ حسب التقويم الميلادي[1].

غير أنه في اللوحة التي تبلط الحنية فمن الممكن أنها تعود إلى فترة لاحقةٍ بسبب وجود النّقش الكتابي اليوناني فيها، ولكن للأسف التلف الموجود في يسار اللوحة جعل تاريخ الكتابة غير ظاهر لأن الجدار الجنوبي للجامع يمرّ من فوقها، وقد تمّ تبيان التّاريخ التقريبي بذكر المطران اسكندر وحده الذي هو مطران أفاميا الذي خلف بوليكرونيوس الذي كان قد شغل منصب مركز أبرشية أفاميا بين ٤٢٨ – ٤٣١ م[2]. لذلك فإن هذه اللوحة قد بلطت على الأغلب في تلك الفترة.

–الوضع الراهن للوحة: هذه اللّوحة قد سُرقت من مكانها في عام ٢٠١٧م من قبل العصابات التكفيرية المسلحة بحجة وجود الجامع الذي توجد فيه هذه اللوحة.

١٤– فسيفساء عقربات:

– الموقع: بلدة عقربات تقع في ريف محافظة حماه نحو ٨٥كم إلى الشرق من مدينة حماة، و٥٠كم إلى الشرق من منطقة السلمية. عُثر فيها على لوحةٍ فسيفسائيةٍ كبيرةٍ متوزعةٍ في أماكن مختلفة من أرضية كنيسةٍ بيزنطيةٍ، وهي ذات مشاهد متنوعة جمعت بين الأنماط الهندسية والحيوانية والنباتية، وهي تعتبر ثاني أكبر لوحة فسيفساء في سورية وتبلغ مساحتها ٤٥٠ مترا مربعا[3]، تمتاز بغناها بالرسوم المنفذة بغاية الإتقان وبعدد النصوص المكتشفة فيها. وقد تعرضت هذه اللوحة إلى بعض التخريبات بسبب أساسات البناء في الفترة الإسلامية اللّاحقة وبسبب عمليات التخريب من قبل لصوص الآثار. وسنقوم بدراسة بعض المشاهد الحيوانية التي كانت ترصف أرضيّة الحنية والصحن.

– غير مدروسة وغير منشورة.

1 -Doncell, Voute, 1988, p. 159- 167.

٢– شحادة، كامل، ١٩٧٢، الحوليات الأثرية السورية، ص ١٥٢.

3 - http: // www. Dgam. Gov. Sy.

أ- فسيفساء الصحن: تنوعت المشاهد التي كانت ترصف صحن كنيسة عقربات من هندسية ونباتية وحيوانية نادرة.

١- أ المشهد الأول:

_ موضوع اللوحة: عبارة عن ستّة حيواناتٍ متقابلةٍ ومتماثلة من الحملان بشكلٍ متناظرٍ على طرفي شجرة نخيلٍ تأخذ وضعاً محورياً يقف في قمتها طائر الفينيكس، والنقوش متوزعة بشكل مرتب ضمن إطارات هندسيةٍ على خلفيةٍ بيضاء كريم يعلوها نص كتابي ضمن إطارٍ مستطيلٍ يليه نصف دائرةٍ تحتوي حملاً على جانبيه نصين كتابيين صغيرين (الشكل ٦٢).

_ الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني، قرميدي، أحمر، وردي، رمادي وأصفر خردلي.

_ تأريخ اللوحة: حسب النص الكتابي الموجود في اللوحة يمكن معرفة تأريخ هذه اللوحة بدقّة (الشكل ٦٢-أ).

ترجمة النص حسب قراءة الأركيولوجي ملاتيوس جغنون: " في عهد أسقفنا الكلي التّقي والحبيب إلى الله أليكساندورس وأيضاً البرديوط[١] سامّوس تمّ رصف هذه الكنيسة الكليّة القداسة بالفسيفساء سنة ٧٢٦ في العاشر من شهر كسانذيكوس"

التاريخ المذكور حسب التقويم السلوقي يوافق نيسان عام ٤١٥ حسب التقويم الميلادي.

٢- أ المشهد الثاني:

- موضوع اللوحة: عبارة عن حمل يقف تحت شجرةٍ مع بعض النباتات ضمن إطارٍ مستطيل على خلفية بيضاء عاجيّة (الشكل ٦٣).

- الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني، قرميدي، أحمر، رمادي وأخضر.

ب- فسيفساء الحنيّة:

رُصفت أرضية الحنيّة النصف دائرية في هذه الكنيسة والتي يبلغ قطرها حوالي ٧,٥م بلوحةٍ فسيفسائيّةٍ كبيرةٍ يرتفع منسوبها عن منسوب الكنيسة بحوالي ١م.

-موضوع اللّوحة: عبارة عن طاووسين متقابلين بوضعية التناظر حول نص كتابي ضمن مستطيل، وآنية تخرج منها أغصان النباتات والأزهار تمتد بشكلٍ كبير لتحيط ببعض الطيور المتناظرة في اللوحة (الأشكال ٦٤، ٦٤-أ، ٦٤-ب، ٦٤-ج).

---

[١] - البرديوط: هو الأسقف الجوّال أو أسقف الخيام.

– الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، رمادي، أحمر، وردي، أصفر، أخضر، بني وترابي.

– تأريخ فسيفساء كنيسة عقربات:

تحتوي أرضية الفسيفساء هذه على أربعة عشر نصّاً كتابيا باللغة اليونانية وُضعت ضمن أطر هندسية يرد فيها ذكر أسماء أشخاص مولوا هذه الأعمال، وهم متبرعون عاديون وأساقفة وموظفون كانوا يقومون بالإشراف على رعاية هذا النوع من الأبنية ورصف أرضياتها بالفسيفساء. وإن أسماء بعض هؤلاء الأشخاص وردت في نصوص أخرى تعود إلى تلك المرحلة كانت قد اكتشفت في مدينة أفاميا الواقعة في سهل الغاب، وهو ما يشير إلى أنّ الموقع كان يتبع لأفاميا وقتذاك ويتراوح تاريخ النّصوص ما بين سنتي ٤١٤–٤٣٧م[1]، وهو الوقت الذي نُفّذت فيه أعمال رصف أرضيّة الكنيسة. ويمكن تبيان أحدث تاريخ لرصف أرضيّة هذه الكنيسة من خلال النّقش الكتابي التالي (الشكل ٦٥):

الترجمة حسب قراءة الأركيولوجي ملاتيوس جغنون: " (في عهد) ذومنيلّا الكليةُ الحسن (١) وقرينة راعي الكنيسة(٢) ثيوذوتوس أكتيوس آريوس(٣) الكلي التُّقى ثم فرش أرضية الثرونوس(٤) (؟) والمدخل الذي خلف المشكاة(٥) في العام ٧٤٩ ".

إنّ تاريخ ٧٤٩ حسب التقويم السلوقي يوافق ٤٣٧ حسب التقويم الميلادي. فيمكن القول إن هذه الفسيفساء التي كانت ترصف أرضية الصحن في كنيسة عقربات تعود إلى النّصف الأول من القرن الخامس الميلادي.

١٥– فسيفساء عين لاروز:

– الموقع: عين لاروز قرية تتبع ناحية إحسم في منطقة أريحا من محافظة ادلب، تمتدّ على السفح الغربي من جبل الزّاوية المطلّ على وادي الغاب وتحتوي في جنباتها آثاراً شهيرة.

وقد تمّ اكتشاف لوحاتٍ فسيفسائيّةٍ فيها من قبل أهالي المنطقة الذين يبحثون عن الكنوز الأثريّة للاستيلاء عليها والمتاجرة بها في ظلّ غياب السّلطة عن هذه المنطقة وحالة الحرب التي تعيشها. وكانت اللوحات المكتشفة متنوعة المشاهد تجمع بين الأنماط الهندسية والحيوانية

---

[1] - http: // www. Dgam. Gov. Sy.

والبشرية. وسنقوم بدراسة ثلاثة من المشاهد الحيوانية التي لم يتمّ الكشف عنها بشكلٍ كامل وما زال جزءٌ منها تحت الرّكام، ولا نعرف ماهيّة المبنى الذي كانت تُرصف أرضياته بهذه اللّوحات.

– غير مدروسة وغير منشورة.

أ–المشهد الأول:

– موضوع اللّوحة: اثنان من الحيوانات يمثلان الغزلان بوضعيّة التّقابل بشكلٍ متناظرٍ على طرفي شجرةٍ مثمرةٍ مع وجود بعض النّباتات على خلفيّةٍ بيضاء كريم (الشكل ٦٦).

– الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني، ترابي، أخضر، زيتي وأحمر.

ب– المشهد الثّاني:

– موضوع اللّوحة: عبارة عن قلادة دائريّة الشكل ضمن مثمن، وهي تحتوي على مشهد يُجسّد لبوةً ضخمةً على خلفيةٍ بيضاء خالية من الزخارف (الشكل٦٧).

– الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني كاشف، بني غامق، أصفر خردلي والأحمر.

ث– المشهد الثالث:

– موضوع اللوحة: عبارة عن قلادة دائريّة الشكل ضمن مثمن أيضاً، وتحتوي هذه القلادة على مشهدٍ مركزي يُمثّل حيوان اللّيكورن Licorn وهو بوضعية الجلوس على خلفية بيضاء كريم (الشكل ٦٨).

– الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني كاشف، بني غامق، بيج، رمادي وأزرق.

– تأريخ فسيفساء عين لاروز:

سوف نقوم بمقارنة المشهد الأول وهو الرئيسي في لوحات عين لاروز مع مشاهد مشابهة له للحصول على تأريخ تقريبي لهذه اللوحات. إن موضوع الحيوانات المتقابلة حول شجرة هو موضوع متكرّر جداً في فسيفساء الشمال السوري، وهذه الفسيفساء يعود تاريخها ما بين النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي ونهاية القرن السادس الميلادي[1].

يوجد العديد من اللوحات التي تمثل تناظر الحيوانات حول جسم محوري وتتشابه مع لوحتنا، فمثلاً لدينا لوحة من كنيسة حويجة حلاوة التي تُمثّل حملين متقابلين حول شجرة فواكه (الشكل٦٠)، وهي تُؤرّخ إلى ٤٧١م[2]. نلاحظ أن الشجرة المثمرة هي العنصر المحوري في كلا

[1] - Komait، Abdallah, 2009، p. 370.
[2] -Doncell، Voute, 1988، p. 149.

اللوحتين، وهناك تشابه كبير في أسلوب تنفيذ الشجرة ذات الأغصان المتفرّعة وشكل الفاكهة المثمرة ذات الحجم الكبير، أيضا هناك تشابه في طريقة تنفيذ الجذع الطويل، بالإضافة إلى ذلك هناك تطابق في تنفيذ الألوان وهي الأخضر والزيتي والرمادي للأوراق، والأحمر والوردي للفاكهة، وتدرّج ألوان البني للجذع. كما أننا نشاهد تشابه كبير في تنفيذ الخلفيّة البيضاء الخالية من الزخارف والتي تتوزع فيها بعض النباتات في كلا اللوحتين. وربما طريقة عرض الحملان في لوحة حويجة حلاوة والغزلان في لوحتنا من خلال التناظر حول شجرة يعطي نفس الرمزية الدينية.

أيضا لدينا لوحة أخرى تتشابه مع لوحتنا من خلال نوعية الحيوانين المتناظرين، وهي لوحة معرة بيطار (الشكل٧٣)، ويعود تاريخها إلى الربع الثالث من القرن الخامس الميلادي[1]. ففي كلا اللوحتين الحيوانان المتناظران هما الغزلان، ولكن هناك اختلاف في تمثيل الجسم المحوري، ففي لوحة معرة بيطار الغزالان متقابلان حول نسر وفي لوحتنا الغزالان متقابلان حول شجرة. ولكن هناك تشابه كبير في أسلوب تنفيذ الغزالين، ففي كلا اللوحتين الغزلان تحمل قروناً طويلة متشعّبةً، بالإضافة إلى نفس أسلوب تنفيذ الجسم الذي يحمل رقاطاً سوداء، كما يوجد تطابق في تنفيذ الألوان وهي الأسود والبيج والأصفر خردلي. أما الخلفية فهي أيضاً متطابقة بيضاء كريم خالية من الزخارف نُفّذت عليها بعض النباتات.

من خلال المقارنة بين هذه المشاهد نجد:

١- تشابه الموضوعات المنفذة في اللوحات (التناظر بين حيوانين حول عنصر محوري).

٢- التشابه الكبير في أسلوب تنفيذ الشجرة الممثلة في لوحتنا ولوحة حويجة حلاوة، بالإضافة إلى تطابق الألوان.

٣- التطابق في نوع الحيوانين المتقابلين بين لوحتنا ولوحة معرة بيطار (الغزال).

٤- تطابق تنفيذ الألوان للحيوانين في لوحتنا ولوحة معرة بيطار.

٥- الخلفية البيضاء كريم الخالية من الزخارف مع وجود عناصر نباتية في اللوحات.

٦- خصوصيّة تمثيل الحيوانات المتناظرة كرمزيّة دينيّة في الفن المسيحي.

بالاعتماد على ما سبق نرجّح تأريخ لوحات عين لاروز إلى الرّبع الثّالث من القرن الخامس الميلادي.

[1] - Komait، Abdallah, 2009، p. 106.

_ الوضع الراهن للوحات: هذه اللّوحات بحالة جيدة ومازال في مكانها ضمن الموقع تنتظر معاول التنقيب لإظهارها وترميمها وحفظها.

١٦- فسيفساء فركيا:

_ الموقع: فركيا قرية تتبع ناحية إحسم في منطقة أريحا في محافظة ادلب، تقع في جبل الزاويّة وتشتهر بأطلالها الأثرية، وهي إحدى القرى المنسية الهامة في الكتلة الكلسية شمالي سورية، والتي تعود أبنيتها إلى الفترة الرّومانيّة والبيزنطيّة، وتتميز بمحافظتها على أطلالها الأثريّة. كُشفت في هذه القرية في فتراتٍ سابقةٍ العديد من اللّوحات الفسيفسائيّة الهامة المتنوعة المشاهد والتي تجمع بين الأنماط الهندسية والحيوانية والنباتية والبشرية، معظمها محفوظة في متحف معرّة النعمان. وسنقوم بدراسة ثلاثة مشاهد حيوانية، مشهدان في المدفن الكهنوتي والمشهد الثالث من دير فركيا.

أ- لوحات فركيا (المدفن الكهنوتي):

في عام ٢٠٠٧م تمّ الكشف عن أرضيتين فسيفسائيّتين لمشاهد حيوانية من قبل شعبة التّنقيب في دائرة آثار ادلب كانتا تزيّنان أرضيّة مبنى يتألف من غرفتين تضمان سبعة مدافن مزيّنة بالزّخارف النّافرة (ميداليات وصلبان). يبدو أن الشّكل العام للبناء يوحي أن وظيفته كانت مدفناً جماعيّاً خاصّاً له أهميّته ويعود للفترة البيزنطيّة. تتكون الفسيفساء التي ترصف أرضيّة المدفن من لوحتين رئيسيّتين تحمل كلٌّ منهما مشاهداً حيوانيّةً، ومجموعة من اللوحات الأخرى ذات الزخارف الهندسيّة التي تُزيّن الأرضيات التي تفصل بين القبور الحجريّة.

١-أ **المشهد الأول:** اكتشفت هذه اللوحة في القسم الغربي من المبنى، وهي كاملة لا يشوبها إلا بعض النّقص البسيط في طرفها الشّمالي. أبعادها ٣٦٥ × ٢٨٥ سم.

- الدراسات والنّشر:

KOMAIT, Abdallah: 2016, Afuneral mosaic discovered in North of Syria from the Byzantine period, jornal of mosaic research, Bursa, p.5.

_ موضوع اللّوحة: عبارة عن مشاهد حيوانيّة متناظرة تتألف من أربعة حيواناتٍ عاشبة تقابل أربع حيواناتٍ مفترسةٍ، يفصل بينهما أشجارٌ مثمرةٌ:

لبوة أو أسد يقابله ثور

انثى الثّور يقابلها دب

نمر يقابله ماعز

حمل يقابله ذئب (الشكل ٦٩).

-الألوان المستخدمة: أبيض، أسود، زيتي، أحمر، ترابي، فضّي.

٢-أ المشهد الثاني: تمّ الكشف عن هذه اللّوحة في الغرفة الشّرقيّة من المبنى، وهي الأصغر، تبلغ أبعادها ٣٣٠ ×١٤٥ سم، تقع في الجهة الشّرقيّة من اللّوحة الكبيرة على مستوى أعلى بـ نحو١٥سم، وتمتدّ من الشّمال إلى الجنوب.

- غير مدروسة وغير منشورة.

-موضوع اللّوحة: عبارة عن مشهد مركزي وحيد مكوّن من حيوانين متقابلين (حملين) بوضعيّة التّناظر حول إناء تخرج منه أغصان نبات الكرمة، بالإضافة إلى طائرين متناظرين من الحمام على خلفية بيضاء كريم (الشكل ٧٠).

- الألوان المستخدمة: الأبيض، الأسود، البنّي، التّرابي، والأحمر.

- تأريخ لوحات فركيا (المدفن الكهنوتي): يُؤرّخ المشهد الأول من قبل السيد كميت عبدالله إلى النّصف الثاني من القرن السادس الميلادي[1]، وبما أن المشهد الثاني يعود لنفس الأرضية الفسيفسائية التي ترصف أرضية المدفن الكهنوتي فهما قد رُصفتا بنفس الفترة.

- الوضع الرّاهن للّوحتين:

مازالت اللّوحتان بحالةٍ جيّدةٍ مكانهما في نفس الموقع، وهناك مناطق صغيرة من سطح أرضيّة الفسيفساء مفقودة، كما يوجد تخريب حديث في الجزء الجنوبي الغربي من اللّوحة الكبيرة، وقد قام بعض الاختصاصيّون من أهالي المنطقة بعمليّات الصّيانة والحفظ، وتمّت تغطية اللّوحتين خشية تعرّضهما للتّخريب أو السّرقة في ظلّ الحرب التي تعيشها هذه المنطقة وخروجها عن السّيطرة.

ب -لوحة فركيا (الدّير):

تمّ اكتشاف هذه اللوحة الفسيفسائيّة في موقع فركيا الذي تحدثنا عنه سابقاً في غرفة النّزل من ديرٍ يقع شمال القرية إلى الجنوب من أطلالٍ مسيحيّة. لها شكل مربّع بأبعاد (٤٩٢×٤٩٢سم).

- الدراسات والنشر:

[1] - Komait، Abdallah: 2016، p.8.

Komait , Abdallah: 2009, Mosaïques antiques du muse de Ma,arret An-Nouman (Syrie du Nord), étudesdécorative , iconographique , symbolique et épigraphique , thèse de doctorat , université de la Sorbonne , pari 1 , vol . 1, p.42-46.

_ موضوع اللّوحة: إناءٌ كبيرٌ يصعد منه غصنان من نبات كرم العنب المثمر، وكلاً من الغصنين يشكل جامات دائريّةٍ تحتضن حيواناتٍ مألوفةٍ، وفي وسط اللوحة نص كتابي يوناني على خلفية بيضاء كريم (الشكل ٧١).

– الألوان المستخدمة: أبيض، كريم، أسود، رمادي كاشف، ترابي، بني، أحمر، وردي، زيتي.

– تأريخ اللّوحة: في وسط اللّوحة يوجد نصّ كتابي باليونانيّة مؤلّف من ستّة أسطر نُفّذت باللّون الأسود على خلفية بيضاء كريم.

ترجمة النّص اليوناني: " باسم الرّب، وبعهد التّقي جداً القدّيس بولس، كاهن وأرشمنديت، رُصفت قاعة الضّيافة هذه بالفسيفساء في أول شهر بالنموس عام ٨٢٢ (أي ٥١١م) في العام الرّابع من المجمّع، فليحمها المسيح. "[١]

لقد أُشير إلى تأريخ هذه اللّوحة في النّص الكتابي بشكلٍ واضحٍ، وذكرت السّنة اعتماداً على التأريخ السّلوقي. وهذا يتطابق مع ١ تموز عام ٥١١م يُقابل السّنة الرّابعة من المجمّع.

_ الوضع الرّاهن للّوحة: اللّوحة مازالت كما هي بحالةٍ جيّدة وهي ماتزال في متحف معرّة النعمان، وقد تمّ القيام ببعض عمليّات الحفظ وتغطيتها ببعض المواد وأكياس الرّمل خوفاً عليها من دمار الحرب التي تعيشها المنطقة.

١٧–فسيفساء كفر طاب:

– **الموقع:** تتوضع بلدة كفر طاب ضمن سهولٍ فسيحةٍ وخصبةٍ، وتقع إلى الجنوب من معرة النعمان بـ ١٨كم، تتبع محافظة ادلب وهي تجاور مملكة أفاميا من الشّرق. وكانت مديرية آثار معرة النعمان في العام ٢٠٠٠م قد اكتشفت لوحةً فسيفسائيةً كانت ترصف أرضية كنيسةٍ كبرى، وتمّ ترميمها ونقلها لتعرض في متحف معرة النعمان.

– الدراسات والنشر:

---

[١] – جوبرت، جان مارسييه: ١٩٧٢، كتابة على الفسيفساء في فركيا، ت: بشير زهدي، الحوليات الأثرية السورية، المجل د٢٢، الحوليات الأثرية السوريّة، دمشق، ص٢٠٣.

Komait , Abdallah: 2009, Mosaïques antiques du muse de Ma,arret An-Nouman (Syrie du Nord), étudesdécorative, iconographique, symbolique et épigraphique, thèse de doctorat, université de la Sorbonne, pari 1, vol.1, p.117- 127.

– موضوع اللّوحة: تُمثّل مشهد مطاردة مُثير قوامه أسدٌ يطارد وعلاً بسرعةٍ فائقةٍ يكاد يمسك به بحركةٍ انسيابيّةٍ رائعة، على خلفيّةٍ مزروعةٍ ببراعم الزهور بتناوبٍ بديعٍ ضمن إطارٍ زخرفيٍ نباتي لورقة الأكانتس (الشكل ٧٢).

– الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني، كريم، أحمر، وردي، رمادي، أخضر والأصفر خردلي.

– تأريخ اللوحة: هذه الفسيفساء يعود تاريخها إلى النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي وبداية القرن السادس الميلادي[1].

– الوضع الراهن للوحة: اللوحة ماتزال موجودة في متحف معرة النعمان، وقد تمت تغطيتها بأكياس الرمل حفاظاً عليها من الدمار في ظلّ الحرب التي تعيشها هذه المنطقة.

١٨ – فسيفساء معرّة بيطار:

– الموقع: معرّة بيطار موقعٌ أثريٌ يقع إلى الجنوب الشرقي من قرية حاس في الطّرف الجنوبي لجبل الزّاوية غرب معرّة النعمان، تتبع لناحية كفرنبل في محافظة ادلب. وهي معروفة بأنها منطقة أثريّة فيها كنيسة ومدافن كثيرة، وقد تمّ العثور على لوحة فسيفسائيّة كانت ترصف جزءاً من أرضية الكنيسة، وتمّ نقلها لتعرض في متحف معرة النعمان، وهي مربّعة الشكل تقريباً تبلغ مساحتها ٩سم٢.

– الدراسات والنشر:

1- Komait, Abdallah: 2009, Mosaïques antiques du muse de Ma,arret An-Nouman (Syrie du Nord), étudesdécorative, iconographique,

[1] - Komait ،Abdallah: 2009، Mosaïques antiques du muse de Ma، arret An-Nouman (Syrie du Nord)، étudesdécorative، iconographique، symbolique et épigraphique، thèse de doctorat، université de la Sorbonne، pari 1، vol .1، p.127.

symbolique et épigraphique, thèse de doctorat, université de la Sorbonne, pari 1, vol. 1, p.102- 106.

-موضوع اللّوحة: عبارة عن مجموعة من الحيوانات التي جُسّدت بوضعية التناظر في نسقين علوي وسفلي، في النسق السفلي يوجد ثلاثة أنواع من الحيوانات المتناظرة حول آنية محورية، وهي: حملين، طائران من نوع الخواض (طيور مائيّة)، وطائرين من نوع الدراجين (طائر نادر من أنواع الدجاج البري). أما المشهد العلوي فهو يُجسد غزالين بوضعية التناظر حور نسرٍ مفرود الجناحين يأخذ محور التناظر مع حمامتين متناظرتين خلف الغزالين (الشكل ٧٣).

-الألوان المستخدمة: أسود، رمادي، أبيض، كريم، بني، أحمر، وردي، أصفر خردلي.

– تأريخ اللّوحة: تُؤرخ هذه اللوحة إلى الرّبع الثالث من القرن الخامس الميلادي[1].

-الوضع الراهن للوحة: ماتزال موجودة في متحف معرّة النعمان، وهي بحالة جيدة وقد تمت عليها عمليات الحفظ اللازمة وتغطيتها بأكياس الرمل خوفا عليها من نتائج الحرب القائمة في المنطقة.

١٩ – فسيفساء معراتا:

– الموقع: معراتا قرية تقع إلى الشمال من قرية دركوش في منطقة جسر الشغور بحوالي ٥كم في محافظة ادلب. من أهم آثارها الكنيسة المكتشفة في عام ١٩٧٧م، وهي تتألف من صحن مركزي ينتهي من الشرق بحنية نصف دائريّة ورواقين شمالي وجنوبي، وقد فُرشت أرضية هذه الكنيسة بالفسيفساء المتنوعة المشاهد من الأنماط البشريّة والحيوانية والهندسية والنباتيّة (الشكل ٧٤)، ومن خلال مخطط الكنيسة نشاهد في الصحن أشكالاً هندسيّةً غير منتظمةٍ محاطةٌ بشريطٍ متعرّج، وفي الرواق الشمالي لوحتين، الشرقية منهما تمثل تعرجات نباتيّة متتالية تحصر حملاً وطيوراً، والغربية تمثّل مشهداً من الحياة الرّيفيّة لراعٍ يقود خيولاً وخراف بالإضافة إلى بعض الحيوانات الأليفة التي تفصل بينها أشجارٌ مثمرة. أما الرواق الجنوبي فإنه يضم مشهداً فسيفسائياً على طوال الرواق يتألف من مشاهد حيوانية لخرافٍ وحيواناتٍ مألوفة تفصل بينها الأشجار. وقد

[1] - Komait، Abdallah: 2009، Mosaïques antiques du muse de Ma، arret An-Nouman (Syrie du Nord)، étudesdécorative، iconographique، symbolique et épigraphique، thèse de doctorat، université de la Sorbonne، pari 1، vol. 1، p.106.

رُصفت الأرضيات بين الأعمدة أيضاً ببعض اللوحات الفسيفسائيّة، حيث نشاهد في جهة الرواق الشمالي لوحةً لأسدٍ يمشي، وبجانبها لوحة أخرى تصور امرأةً ورجلين أحدهما يحمل خروفاً والآخر قرصاً، وبالنسبة للفسيفساء فيما بين الأعمدة من جهة الرواق الجنوبي نشاهد مشهداً لرجلٍ يحمل حملاً وأخرى لسمكةٍ، بالإضافة إلى شكلٍ هندسيٍّ بسيط. أما الحنية فإنها رُصفت بفسيفساء تأخذ شكل الحنية نصف دائرية الشكل تضم أشكالاً حيوانيّة يحيط بها إطار من النباتات. تعتبر هذه الفسيفساء من أكبر اللوحات الفسيفسائية المعروضة في متحف معرة النعمان، حيث تتميز بتعدد مشاهدها وتنوعها والتي تجمع ما بين الأنماط الهندسية والحيوانية والنباتية والبشرية، وتبلغ المساحة المنقولة من هذه الفسيفساء إلى المتحف ١٠٣م٢. سنقوم بدراسة اللوحة التي كانت ترصف الرواق الجنوبي من الكنيسة.

– الدراسات والنشر:

Komait, Abdallah: 2009, Mosaïques antiques du muse de Ma,arret An-Nouman (Syrie du Nord), étudesdécorative, iconographique, symbolique et épigraphique, thèse de doctorat, université de la Sorbonne, pari 1, vol. 1, p.26- 35.

_ موضوع اللوحة: عبارة عن مشهدٍ من الحياة الرعوية يتألّف من خيولٍ مطهّمةٍ معها أفليتها، وحيواناتٌ أخرى من الخنزير والغزال والحمل بالإضافة إلى وجود الراعي، وقد وزّعت هذه المشاهد بين الأشجار المثمرة بشكلٍ متناسقٍ على خلفيةٍ بيضاء كريم خالية من الزخارف (الشكل ٧٥)

– الألوان المستخدمة: أسود، أبيض، بني، بيج، رمادي وأحمر.

– تأريخ اللوحة: يعود تأريخ هذه اللوحة إلى النّصف الثاني من القرن السادس الميلادي[1].

– الوضع الراهن للوحة: ماتزال موجودة في متحف معرّة النعمان، وهي بحالة جيدة وقد تمت عليها عمليات الحفظ اللازمة وتغطيتها بأكياس الرمل خوفا عليها من نتائج الحرب القائمة في المنطقة وخروجها عن السيطرة.

[1] - Komait, Abdallah: 2009, p. 35.

الفصل الرابع

دراسة تحليلية مقارنة للوحات الفسيفسائية حسب موضوعاتها

سنقوم في هذا الفصل بدراسة اللوحات الفسيفسائيّة المختارة دراسةً تحليليّةً مقارِنةً من خلال تصنيفها وجمع المشاهد ذات الموضوعات المتماثلة مع بعضها البعض، ومقارنتها مع مشاهد أخرى مدروسة مشابهة لها في أماكن أخرى، ومن ثمّ دراستها من حيث طبيعة الصياغة الفنيّة المتّبعة في التّصوير لمعرفة أصولها التصويريّة، وتحليل الرّموز والدّلالات المرتبطة بها للوصول إلى الهدف من تصوير هذه المشاهد الحيوانيّة، وربطها مع حياة الإنسان السوري خلال العصر البيزنطي. وهذه المشاهد يمكن تصنيفها كالتالي:

أولاً_ مشاهد الجنّة:

١_ مشهد الصحن من فسيفساء أم حارتين:

المشهد له شكل نصف دائري يرتفع في منتصفه من الأعلى ليشكل نصف دائرة أخرى صغيرة، ويحيط به ركينات على شكل مثلثات تحوي مشاهد حيوانية متماثلة لتكمل شكل اللّوحة. يحيط باللّوحة إطار مسنن نفّذ بالبني والبيج، والمشهد المركزي يتألف من ثورين كبيرين متقابلين ورقابهم مزينة بثلاثة أجراس وهما بوضعية التّناظر على طرفي عمود طويل يحمل آنية (الشكل ٢١). لقد جُسد الثورين بحالة المشي باتجاه العمود، نُفذا بعنايةٍ فائقة، حيث تظهر ثنيات الرّقبة وكأنها حقيقية، كما تظهر الحوافر والأعضاء التناسليّة بشكلٍ واضحٍ. وقد أُطّر جسداهما بلونٍ أسود ورُصفا باللون البني والترابي.

بالنسبة للعمود الذي يأخذ وضع محوري في المشهد فهو بني اللون ويتألف من قاعدة مكوّنة من ثلاث درجاتٍ ورأس العمود مكون من ثلاث درجاتٍ أيضاً ولكن بشكلٍ معاكس لدرجات القاعدة. ويحمل العمود آنية في قمّته ينقسم جسمها إلى سبعة أقسامٍ ترابية وبيضاء اللون بشكلٍ متناوب، وهذه الآنية ليس لها قاعدة أما فوهتها فهي واسعة. يوجد على فوهة الآنية عصفوران صغيران بحالة الجري نحو بعضهما أُطّرا بالأسود، ونُفذ ريش جسديهما بالبني والأبيض، الرّأس رمادي والعينان بيضاوان، ولهما منقاران طويلان وساقان طويلتان ترابيتا اللّون.

يوجد على طرفي العمود طائران من البطّ البري، وقد مُثلا بشكلٍ متقابل يصعدان على درجات قاعدة العمود. أُطر جسداهما بالأسود ورصف الريش بالبني والبيج، لهما ساقان طويلتان، كما يوجد بطّتان خلف الثّورين نُفّذتا بحالة المشي بوضعية التناظر، رصف ريشهما بالبني والرمادي وهما يشيران بمنقارهما نحو ذيلا الثّورين.

يوجد أيضاً اثنين من طيور البط البري بين أرجل الثورين يُشيران بمنقارهما نحو الأعضاء التّناسليّة للثورين، كما يوجد طائر بطٍّ آخر بين السّاقين الخلفيتين للثور في الجهة اليسار يرفع منقاره أيضاً نحو الأعضاء التّناسلية للثور. لقد نُفّذ المشهد ككلّ على خلفيّةٍ بيضاء مزروعة بالأزهار التي تتألّف كلٍّ منها من ساقٍ قصيرةٍ رماديّةٍ، وزهرةٍ حمراء وهي تمثّل أزهار اللّوتس.

نلاحظ في هذا المشهد أن التناظر المتماثل للأشكال قد عُطّل من خلال الطّائر الموجود بين الساقين لخلفيتين للثور في جهة اليسار، أيضاً من خلال الخلفية البيضاء في الجزء السفلي من جهة اليمين، والتي تكون مزروعة بالأزهار بشكلٍ أكثر عدداً من جهة اليسار.

بالنسبة للركينات المرافقة للمشهد فهي على شكل مثلثٍ من كلّ جهة في اليمين واليسار، وفي كلّ مثلث نباتات ذات سوقٍ طويلة بنية تحمل براعم ضخمة حمراء ووردية، وهناك طيورٌ تمثل البط أيضاً نُفذت بشكلٍ متناظر في كلّ مثلثٍ أربعة بطّاتٍ، اثنتان كبيرتان متقابلتان، وخلف كلٍّ منهما بطّتان أخرتان صغيرتان، وهذه الطيور الصغيرة تتّجه نحو المركز في المثلث الأيمن ونحو الخارج في المثلّث الأيسر، وقد نُفذت كلّ بطة بالألوان: البني، البيج، الأبيض والرمادي.

٢_ مشهد الحنية من فسيفساء أم حارتين:

للوحة شكل نصف دائري، وهي مُؤطرة بجديلةٍ أُحاديةٍ بيضاء على خلفيةٍ بنيّة اللّون، ويحيط بالجديلة من الخارج والداخل مسنّنات بيضاء أيضاً. المشهد المركزي يتألف من آنية في منتصف وأسفل اللّوحة يخرج منها أغصان شجرة الكرمة متفرّعةً بشكلٍ منتظم إلى الجوانب اليمنى واليسرى لتشكّل ما يشبه الجامات الدائرية، وهي تحمل الأوراق وعناقيد العنب في كلّ الاتجاهات، وفي وسط هذه الجامات حيوانات متنوّعة وطيور (الشكل ٢٢). بالنسبة للآنية فلها عروتين معقوفتين من الأسفل، ولها قاعدة مخروطية الشكل يفصلها عن جسم الآنية دائرة بنية، وقد قُسم جسم الآنية إلى سبعة أقسام نُفّذت باللون البني وأُطّرت باللون الأسود، في العنق شكل مثلث متساوي السّاقين نفذ باللون البني والأصفر. يخرج من فوهة الآنية أغصان وفروع الكرمة، وهي تحمل أوراقاً رمادية وبنيّة، وعناقيد العنب الوردية.

يحيط بالآنية اثنين من الطواويس بشكلٍ متقابلٍ على طرفيها، الطّاووس في جهة اليمين مُأطر باللون الأسود ونفذ ريشه باللون الرمادي والترابي، له ذيلٌ طويلٌ وجميل مزخرف بخطوطٍ ودوائر، أما الطاووس في الجهة اليسار فقد أُطّر أيضاً باللون الأسود ونُفذ ريشه باللون الرمادي والبني،

له ساقان طويلتان وعلى رأسه ريشات سوداء تشبه شكل التاج. من الملاحظ أن هناك اختلافٌ بين شكلي هذين الطاووسين، فالطاووس في جهة اليسار ليس له ذيل ربما يدلّ ذلك على أنهما ذكرٌ وأنثى في إشارةٍ إلى الشّراكة المقدّسة. كما يوجد طائران يمثلان الحمام أحدهما فوق الطّاووس في جهة اليمين والآخر خلفه نُفذا باللون البني والأسود.

يحتوي الجام في أقصى اليمين من الأسفل على غزالٍ وطائرٍ كبيرٍ متجّهان نحو الآنيةِ في المركز، الغزال مُؤطر باللون الأسود وقد رصف جسده بالرمادي والأبيض، وله قرنان طويلان. أما الطائر فهو يجسّد نعامةً كبيرةِ الحجم تأكل من حبات العنب، وقد نُفذت باللون البني والبيج. في الجام الأوسط في جهة اليمين نشاهد قفصاً بابه مفتوحاً وأمامه عصفورٌ يتجه ماشياً نحو القفص، نُفذ القفص بخطوطٍ بنية وبيضاء متناوبة، أما العصفور فقد نفّذ ريشه باللون البيج يتخلّله نقاط بنيّة. الجام الأخير في أعلى اليمين مُزيّن بثورٍ ضخمٍ يحمل جرسين في رقبته، وطائرٌ صغيرٌ أمامه، وهما متّجهان نحو مركز اللّوحة. أُطّر الثور باللون الأسود ورُصف جسده باللون البني وله قرنان، أما الطائر فقد رُصف اللون الرمادي والأسود، وللأسف باقي الجامات مفقودة من هذه اللّوحة في الأعلى والطرف الأيسر. وقد مُلئت الفراغات بين الجامات بطيورٍ مختلفة صغيرة، فإلى جانب المستطيل في وسط اللّوحة يوجد طائر البطّ يمشي باتجاه المركز.

في وسط اللّوحة يوجد مستطيلٌ فارغ مُؤطر بخطين أبيضين مجدولين، تحت هذا المستطيل الفارغ يوجد مستطيلٌ آخر نُقش في داخله نصٌّ يونانيٌّ مكونٌ من سبعة أسطرٍ نُفذت باللون الأسود على طرفه الأيمن مثلّثٌ.

٣_ فسيفساء الصحن من الكنيسة الشّماليّة في التمانعة:

يحيط باللّوحة إطارين بسيطين جدّاً على شكل مستطيلين خاليين من أيّة زخارف، الإطار الخارجي أسود وترابي، أما الإطار الثّاني فقد رُصف بصفوفٍ من الأشرطة ذات الألوان: أسود، بني، أحمر، وردي، بيج، أزرق والأسود على الترتيب. داخل الإطارين تخرج أشكالٌ بيضاويّةٌ على شكل أمواجٍ كبيرةٍ متماثلةٍ تتجّه نحو المشهد المركزي، وتحيط به، وهي في أسفل اللّوحة كبيرة، أما من الأطراف والأعلى فهي أصغر حجماً (الشكل ٢٩).

المشهد المركزي يتألف من حملين متقابلين بوضعيّة التناظر حول آنية في أسفل المشهد، بالنسبة للآنية فهي واضحة المعالم ذات عروتين معقوفتين بلونٍ أسود وأزرق، وقد قُسّم جسمها إلى

خمسة أقسامٍ أُطّرت بصفوفٍ سوداء، ورُصف جسمها باللون الأزرق والترابي على شكل أقسامٍ متناوبة، ولها إطار حول رقبتها يشبه الطوق. أما الحملان فقد جُسّدا بحالة الوقوف باتجاه الآنية، أُطّرا باللون الأسود ورُصف جسداهما بالألوان البنيّة والتّرابيّة مع القليل من الورديّة، لهما ذيلان قصيران. وفي أعلى المشهد يوجد حيوانان آخران متقابلان وهما حمار الوحش والوعل، حمار الوحش يقف في الطرف العلوي الأيمن أُطّر باللون الأسود وله خطوطٌ سوداء على كامل جسده المنفذّ باللون البني وله أظلافٌ سوداء. أما الوعل فهو يقف في الطّرف العلوي الأيسر له قرنٌ واحدٌ طويلٌ في منتصف رأسه، وقد أطّر باللون السود ورُصف جسده بالأزرق والترابي. يفصل بين حمار الوحش والوعل نصٌّ كتابيٌّ باللّغة اليونانيّة يتألّف من سبعة أسطرٍ نُفّذت باللون الأسود تؤرّخ بناء الكنيسة والذين قاموا بذلك العمل. وقد نُفذ هذا النصّ ضمن مستطيلٍ على طرفيه بعض الأشكال الهندسية. في أعلى الآنية جُسد طائران متقابلان بوضعية التّناظر في حالة المشي وهما من نوع الدّراجين أُطّر جسداهما بالأسود ورصف الريش بالألوان الأزرق، البني، البيج والأحمر.

تمّ ملء الفراغات في هذه اللّوحة بالنباتات التي تحمل أزهار اللّوتس، وقد نُفّذت بشكلٍ متناظرٍ حول الحيوانات والطيور والآنية، وقد رُصفت السوق والأوراق باللون الأسود أما الأزهار فقد نُفّذت باللون الأحمر والورديّ. وقد نُفّذ المشهد ككلّ على أرضيةٍ بيضاء كريم.

٤ _ فسيفساء الحنيّة في الكنيسة الشّماليّة في التّمانعة:

يحيط بالمشهد المركزيّ عدّة إطاراتٍ متتاليةٍ، الإطار الدّاخلي بسيطٌ جدّاً عبارة عن مستطيلٍ منفّذٍ بأشرطة سوداء، بنية، ترابية ثم صفراء بالترتيب من الداخل إلى الخارج، يليه الإطار الثّاني وهو على شكل ضفيرةٍ عريضةٍ نُفّذت بالألوان الأسود والترابي والرّمادي، ثم يأتي الإطار الثّالث الخارجي العريض وهو عبارةٍ عن أشكالٍ هندسيّةٍ نفّذت بدقّةٍ عاليةٍ على شكل مربّعاتٍ داخل بعضها البعض متوضّعةٍ جنباً إلى جنبٍ بشكلٍ رأسي، نفّذت أضلاعها بالأسود، وداخل المربعات الكبيرة رُصفت مكعباتٍ ذات الألوان البيج فالأسود ثمّ البني، وعلى الأطراف أنصاف مربعات اصطفت بنفس الطريقة بشكلٍ عكسي.

أمّا المشهد المركزيّ فهو يجسّد حملين متقابلين بشكلٍ متناظرٍ في حالة المشي، لم يبق منهما سوى الأرجل، وتفصل بينهما شجرة لم يبق منها سوى الجذع (الشكل ٣٤). نُفّذت الأرجل باللون

الأسود والبني، أما جذع الشجرة فقد نفذّ باللون البني يحيط به لونٌ أسود، حول الجذع من الطرفين وأمام الحملين يوجد طائران مائيّان خُرّبت رؤوسهما بسبب التّلف الذي لحق باللّوحة، وقد أُطّر جسداهما بالأسود ورُصف ريشاهما بالبنيّ والترابيّ. أيضاً هناك طائران مائيّان آخران في أعلى المشهد فوق كل حملٍ طائر يمثّلان طائرا البطّ، نُفذت أجسادهما بالأسود والبني، ونُفّذ المشهد ككلّ على أرضيةّ بيج.

٥_ فسيفساء الصحن من الكنيسة الجنوبيّة في التمانعة:

لهذه اللّوحة ثلاثة أُطر، الأوّل الدّاخلي بسيط جدّاً عبارة عن مستطيل يتألف من ثلاثة أشرطة أسود، رمادي وترابي. أما الإطار الثّاني فهو عريض مزخرف بتصميم زهرة الزّنبق المجرّدة التي تشغل كامل عرض الإطار وتتناوب بشكلٍ متلاصق مع نظيراتها بشكلٍ مقلوب دون انقطاع حتى تغطيّة كامل محيط الإطار. وقد نُفّذت هذه الزّهرات بالألوان: البنّي، التّرابي، الرّمادي والكريم، وهذا الإطار محاط بشرطين أسودين، الإطار الخارجي الأخير عبارة عن مستطيل بسيط ترابي اللون (الشكل ٢٤).

المشهد المركزي يضمّ لوحةً متناظرةً تقريباً حول آنية محوريّةٍ قوامها أربعة حيواناتٍ عاشبةٍ أهليّةٍ ذات أظلافٍ. بالنّسبة للآنية فهي طويلة تصل حتى أعلى اللّوحة، لها قاعدةٌ على شكل مستطيل فوقه شكلٌ بيضويٌّ، ثمّ تمتدّ ساقٌ بيضويّة بشكلٍ طولاني في قمّتها دائرة لتحمل جسم الآنية الذي يأخذ شكل كأسٍ عميقٍ وواسع، أُطّرت الآنية باللون الأسود ورُصفت بالألوان البنية والبيج والرمادية، والفوهة واسعةٌ لها حواف نُفّذت بدوائر صغيرة. تُحيط بالإناء نبتتا زنبقٍ طويلتان تتوّج كلٍّ منهما زهرة زنبقٍ متفتّحةٍ، لهما جذران ظاهران بنيّان اللون ثمّ تمتدّ الساقان نحو الأعلى لتحملا أوراقاً نُفذت رماديّةً كاشفةً أما الزّهرتان فقد نُفذتا باللون الأحمر والوردي.

سنبدأ بوصف الحيوانات وهي خروفان متواجهان جُسّدا بحالة المشي في أسفل اللّوحة ويتجهان نحو الآنية في المركز، أُطّرا بالأسود ورُصف جسداهما بالبني والرمادي. لهما أظلافٌ سوداء للخروف في الجهة اليمنى ورمادية للخروف في جهة اليسار، ولهما أُذنان صغيرتان وذيلان ملتفان في الوسط ونهايتهما مدببة. أما الحيوانان الآخران فهما عجلٌ من الأعلى إلى اليمين، وجديٌ بقرنين كبيرين إلى اليسار بمواجهة العجل يتجهان نحو المركز أيضاً، نُفّذ العجل باللون الأسود والبني، رقبته طويلةٌ ممتدةٌ نحو الأمام وله قرنان صغيران وأظلافٌ سوداء اللّون.

بالنسبة للطيور فهناك ثلاثةٌ من كل جانب: إوزّة وطائر الدرّاج وحمامة، الإوزّتان تقفان في أسفل اللّوحة من أقصى اليمين وأقصى اليسار، أُطّرتا بالأسود ورُصف جسداهما باللون الرمادي، لهما مخالبٌ طويلةٌ، يتجهان بشكلٍ معاكس لبعضهما نحو خارج اللوحة. الإوزّة في أقصى اليمين تحني رأسها للأسفل تريد أن تأكل، أما الإوزّة في أقصى اليسار فإن رأسها مستقيم بموازاة نبتةٍ تتألف من ثلاثة أوراق سوداء. طائرا الدّراجين يقفان بشكلٍ متواجهٍ في الأعلى فوق الخروفان، أحدهما أمام العجل والآخر أمام الجدي، أُطّرا بالأسود ونُفذ ريشهما بالألوان البنيّةٍ والبيج تتخللهما نقاط سوداء ولهما مخالبٌ طويلةٌ. أما الحمامتان فهما يحطّان على طرفي الإناء، وقد أُطرا باللون الأسود ونُفّذ الرّيش باللون الرمادي الكاشف وهما في حالة الوقوف، الحمامة اليمنى تحني رأسها نحو الإناء تريد أن تشرب الماء، أما اليسرى فهي تقف بوضعيّة السكون، وقد نُفّذ المشهد ككلّ على أرضيّةٍ كريميّة اللّون.

٦_ فسيفساء الحنية من الكنيسة الجنوبية في التمانعة:

نفذّ المشهد ضمن إطارٍ هندسيٍّ بسيطٍ جداً، على شكل مستطيلٍ أزرق، يحيط به من الدّاخل والخارج شريطٌ أسود. المشهد الزّخرفيّ الرئيسي يمثل طاووسين يحطّان على حافّة وعاءٍ كبيرٍ مُتقابلان بشكلٍ متناظرٍ، وقد نفذ المشهد على خلفيّةٍ بيضاء عاجيّة اللون (الشكل ٢٦). إنّ الطاووسين واضحا المعالم، أطّر جسداهما بالأسود ونفذّ ريش الجسد بالأزرق والأسود والبني، ولا يوجد أرجل لأنّهما يحطّان على الإناء بحالة الجلوس. والبراعة تتضّح في تنفيذ ذيل كلٍّ منهما، حيث نُفذا باللون البني والأبيض من خلال خطوطٍ سوداءٍ متفرعةٍ من بداية الذّيل حتى نهايته.

بالنسبة للآنية فهي واضحة المعالم بسيطة الشكل، عبارة عن حوضٍ له قاعدةٌ صغيرةٌ وفوهةٌ كبيرةٌ، وقد نُفّذ جسم الإناء بالألوان الأزرق، الرمادي، البني والأبيض بالترتيب من الأسفل إلى الأعلى، ونفّذت شفّة الإناء بإطارين دائريين أسودين في وسطهما لونٌ أبيضٌ. يحيط بالإناء نبتتان عشبيّتان تموجان باتجاه الإناء، وقد نُفّذتا باللون الأسود والترابي، وهناك نبتةٌ مزهرةٌ خلف كل طاووسٍ ساقها سوداء، أما الأزهار فهي قرميديّةٌ يتخلّلها بعض البياض، ولكن هناك اختلاف في أشكال هذه الأزهار، فالنبتة التي على الطّرف الأيمن تحمل زهرةً لها رأسٌ مدبّب بأخذ شكل البرعم، أما النّبتة اليسرى فهي تمثّل أزهاراً ذات شكلٍ مسطّح تقريباً يشبه الزّنبق أو القرنفل، ونرجح أن تكون هذه الأزهار هي اللّوتس. ومن الملاحظ في هذا المشهد ذلك الفرق بين ذيليّ

الطّاووسين؛ فالطاووس الأيمن نُفّذ ذيله من دون زخارف، أما الطاّووس الأيسر فقد كان ذيله مزخرفاً ببعض أشكال القلوب التي تمتدّ على طول ذيله، وقد نُفّذت هذه الأشكال بحدودٍ سوداء وداخلها بالأبيض والأزرق، نستنتج من هذا التصميم المختلف لذيل كلّ طاووسٍ بالإضافة إلى اختلاف شكل الأزهار في العرقين النباتيين فوقهما على أنّهما ذكرٌ إلى يمين المشهد وأنثى في اليسار، ربما كان ذلك الاختلاف رمزاً للارتباط الزّوجي أو للشراكة المقدسة.

٧_ فسيفساء الصحن من كنيسة الهوات:

هذه اللّوحة محاطة بإطارين، الإطار الأول الداخلي عبارة عن زخرفة من أمواج متعاقبة قرميدية، أما الإطار الثاني الخارجي فهو عريض مزيّن بزخارف هندسية متنوعة تتألف من مستطيل مموج بأسلوب قوس قزح بالألوان: البني، القرميدي، الأصفر، الأخضر، الأبيض، الرمادي، الوردي والأحمر بالترتيب، يليه صليبٌ معقوف رمادي ثمّ شكل مستطيل في داخله معيّن نُفذ بالألوان: الرمادي، البني، الأبيض، القرميدي والأصفر، ويتكرّر هذا الترتيب حول اللّوحة (الشكل ٣٨-أ).
المشهد المركزي يتألف من مجموعةٍ من الحيوانات المفترسة والمسالمة مع مجموعةٍ من الطيور في حقلٍ كبير، وقد نُفذت بشكلٍ متواجه مع بعضها البعض مع ميلانٍ قليل على شكل عمودين. وفي وسط الجزء العلوي من اللّوحة يوجد نسرٌ كبيرٌ يفرد أجنحته المدبّبة، والجناح الأيسر أكثر طولاً من الجناح الأيمن. بالنسبة للعمود الأيمن سنبدأ بالوصف ابتداءً من الأسفل إلى الأعلى فنلاحظ فيلٌ رمادي اللون جسمه نحيلٌ يتّجه نحو المركز، يليه نحو الأعلى لبوةٌ نفذت باللون البني والأصفر، تمتدّ رقبتها نحو المركز ولها ذيلٌ طويل، يوجد تحت هذه اللّبوة بين أطرافها بطّةٌ ريشها أسود يتخلله الرمادي وهي بحالة المشي باتجاه اليسار، وفي أعلى اللّبوة جُسّد غزالٌ رشيقٌ له قرنان طويلان متشعّبان، رصف بالألوان البني والأصفر، يوجد تحت الغزال بين أطرافه حمامةٌ صغيرةٌ، وخلف هذا الغزال يوجد نبتةٌ على شكل شجرةٍ صغيرةٍ تنتهي بورقتي جوزٍ خضراء. إلى الأعلى من الغزال تقف نمرةٌ جسدها مرقّطٌ ولها ذيلٌ طويلٌ ملتف نحو الأعلى، أُطّرت باللون الأسود ورُصف جسدها باللون الأصفر المرقّط بالرّمادي. فوق الغزال يوجد دبٌّ جُسّد بحالة القفز ويميل عن العمود إلى جهة اليسار، أُطر باللون الأسود ورصف جسده بالأصفر والبني، وخلف هذا الدبّ تقف بطّةٌ ضخمة رُصف ريشها بالرمادي والأصفر خردلي. يوجد فوق الدّب حمامةٌ

صغيرةٌ منقارها يتجه نحو زهرة. في أعلى اليمين نجد ثوراً بارز العضلات يرعى الأزهار، أُطر جسده بالقرميدي ورُصف جسده بالبني والأصفر خردلي.

بالنسبة للعمود الأيسر أيضاً سنبدأ بالوصف من الأسفل نحو الأعلى، حيث يوجد في أقصى اليسار طائران يُمثّلان أنثى الطّاووس يتواجهان بشكلٍ متناظرٍ على طرفي نبتةٍ فيها زهرة، رُصف ريشهما باللون الرمادي والأحمر والوردي، وعلى الجانب الأيمن من البطتين يوجد ثلاث بطّاتٍ صغيراتٍ تُحيط بنبتةٍ فيها أزهار، نُفذت البطّات بالألوان الرمادي والحمر والأخضر، وفوق البط يظهر طائر الدّراج وقد جُسّد بحالة المشي فاتحاً منقاره يريد أكل زهرةٍ أمامه متجّهاً نحو اليسار وقد نُفذ ريشه بالرمادي، الأحمر، الأصفر والأبيض، وفوق طائر الدّراج يقف حملٌ كبيرٌ له قرنٌ واحدٌ طويل ومنحني، وقد رُصف جسده بالبني والقرميدي أما القرن والأظلاف فقد نفذت باللون الرمادي. خلف الحمل يوجد نعامةٌ كبيرةٌ منقارها حادٌ ولها أقدامٌ ضخمة، نُفذ ريش جسدها بالقرميدي والأحمر وبعضٌ من الأصفر خردلي والجناحين باللون الأخضر. إلى الأعلى من الحمل والنّعامة جُسد حمار الوحش وهو يركض نحو مركز اللّوحة، وقد أُطّر جسده باللون الأسود ونُفذ بشكلٍ مخطّط بالرمادي والبني والأسود. وفي أعلى حمار الوحش يوجد أنثى الفهد وقد رُصف جسدها بالبني والقرميدي عليها رُقاطٌ خضراء، لها ذيلٌ طويلٌ ملتفٌّ ومخالبٌ حادّةٌ تظهر في نهاية الأطراف، كما يوجد تحتها بين الأطراف الأربعة كرةٌ كبيرةٌ مقسّمةٌ من خلال خطوطٍ سوداء إلى عدّة أقسام نُفذت بالبني والأبيض بشكلٍ متناوب. ويوجد أمام أنثى الفهد بطةٌ متّجهةٌ إلى اليسار تحني رقبتها نحو زهرةٍ، نُفّذ ريشها بالألوان: الرمادي، الأخضر، القرميدي، الوردي والأبيض. وفوق أُنثى الفهد يوجد ببّغاءٌ رماديٌّ جُسّد بحالة المشي نحو اليمين، تقف أمامه بطّةٌ تمشي بالاتجاه المعاكس. وإلى الأعلى في نهاية يسار المشهد نشاهد أسداً يقف على طرفيه الخلفيتين فقط رافعاً أطرافه الأمامية إلى الأعلى، وهو مُؤطّرٌ باللون الرمادي، وقد رُصف جسده بالبني والأصفر خردلي. وإلى اليسار من الأسد نحو الأعلى في زاوية اللّوحة يوجد طائر الفينيق فارداً جناحيه، أُطّر باللون البني ورُصف جسده بالأصفر خردلي، يُحيط برأسه هالةٌ دائريّةٌ تجسّد الشمس. نُفّذ المشهد ككلّ على خلفيّةٍ بيضاء كريم مزروعة بالنباتات والأزهار المتنوعة، منها زهرات بدون ساق مؤلّفةٌ من أربع بتلاتٍ حمراء ووردیّة، ومنها زهرةٌ صغيرة لها كأس وساق قصيرة خضراء تحمل زهرةً حمراء. وهناك نباتاتٌ عبارة عن شجيراتٍ صغيراتٍ تنتهي بأزهارٍ

وبراعم نُفذت حمراء ووردية. كما وُزّعت أشكالٌ هندسيّةٌ متنوعةٌ حول الحيوانات والطيور لتملأ الفراغات كالمربعات والدوائر والمعيّنات، نُفذت بأسلوب قوس قزح بالألوان القرميدي، الأحمر، الوردي، والأصفر خردلي. في أعلى اللوحة وفوق حقل الحيوانات يوجد نصٌّ كتابيٌّ يونانيٌّ مؤلّف من ثمانية أسطر نفّذت باللون الأحمر على خلفيةٍ بيضاء كريم، يذكر النص تاريخ تنفيذ اللوحة وأسماء المتبرعين والقائمين على العمل، وهي ضمن إطارٍ مستطيل على طرفيه بعض الأشكال الهندسية.

٨- فسيفساء الحنية من كنيسة تل عار:

يُؤطر المشهد إطارٌ بسيطٌ جداً يأخذ شكل نصف دائري، يمتدّ على شكل انحناء الحنيّة في الكنيسة، رُصف بالأسود على المحيط وإلى الداخل باللّون الأزرق والترابي والأصفر (الشكل٥٤). المشهد الرّئيسي يتألف من طائرين متناظرين يمثّلان الدّراجين، وهما متقابلين بوضعيّة المشي نحو إناءٍ كبيرٍ في الوسط، نُفذّ الطّائران بإطارٍ بنيّ اللون ورصف ريشهما بالألوان الأزرق، الترابي، البيج والأصفر. أمّا الأرجل فقد نُفذت سوداء، ونُفّذت عين الطّائر الذي يقف في الجهة اليمنى دائريّة الشكل باللون الأسود والأبيض، على خلاف عين الطائر الأيسر التي كانت على شكل نقطةٍ بيضاء، وعلى رأس كلٍّ منهما تاجٌ ريشيٌّ صغير نُفذّ باللون الأزرق. بالنسبة للآنية فهي كبيرة الحجم، لها عروتين بلون أزرق وقاعدةٌ كبيرة مستطيلة الشكل نُفّذت باللون البنيّ والترابيّ. أما جسم الآنية فقد قُسّم إلى سبعة أقسام متدرّجة الألوان من البني إلى الترابي والأصفر ثمّ البيج، وقد نُفذّ عنقها بالألوان الأزرق فالبني ثمّ البيج من الخارج إلى الداخل. أما الفوهة فقد رُصفت على شكل مسنّنات. على جانبي الآنية من الأسفل وأمام الطائرين يوجد نبتتان مزهرتان متناظرتان، رُصفت ساقهما مع الأوراق باللون الرمادي، وفي كل نبتةٍ زهرتان حمراوتا اللون في المحيط، ومن الدخل الأصفر والبيج، أيضاً هناك نبتتان أخرتان خلف كلّ طائرٍ من الأعلى، الأولى على يمين اللّوحة نفذّت رمادية اللون خالية من الأزهار، أما النّبتة الثّانية فهي تقع إلى يسار المشهد رماديّة اللون تحمل زهرةً حمراء تمثّل اللّوتس. وإلى أعلى الآنية مباشرةً وفوق الفوهة توجد زهرتان متماثلتان، لكلّ واحدةٍ منها أربع وريقاتٍ مُثلت باللّون الأحمر والرمادي والبيج. وقد نُفذّ المشهد ككل على خلفيّةٍ بيج يتخللها اللون التّرابي.

٩_ فسيفساء جكارة:

اللّوحة ذات شكل نصف دائري يأخذ شكل الحنيّة التي رُصفت فيها، يحيط بالمشهد من كلّ طرفٍ إطارٌ واحد عبارة عن مسنّناتٍ بنيّةٍ على خلفيّةٍ بيضاء، بالإضافة إلى شريطٍ أسود من الخارج. المشهد المركزي عبارة عن طاووسين بوضعيّة التّقابل بشكلٍ متناظر حول طاولة رخاميّة، أحد هذين الطّاووسين مخرّب بشكلٍ شبه كامل، أما الطاووس الآخر فهو واضحٌ تماماً بألوانه الزّاهية، وهو بحالة المشي نحو مركز المشهد، أُطّر باللون الأسود ورصف ريش جسده بالأزرق والرمادي، ونُفذ جناحه باللون الأحمر يتخلّله خطوطٌ سوداء، ساقاهُ طويلتان في نهايتهما مخالبٌ كبيرة، أما ذيله فهو في غاية الدّقة والجمال نُفذ بالأبيض والسود والرمادي على شكل ريشاتٍ طويلةٍ متفرّعة، وله ثلاث ريشاتٍ في مقدمة رأسه تشبه التّاج.

يوجد طائران صغيران يُمثّلا طائري الحمام، أحدهما تحت الطّاووس والآخر فوقه وهما بحالة المشي نحو مركز المشهد، أُطرا باللون الأسود، ونُفّذ ريش جسداهما بالألوان: أبيض، رمادي، بني وأزرق، نُفّذ الطاووس والطائران على خلفيّةٍ بيضاء عاجية اللّون مزروعة بالأزهار ويحيط بها بعض الصلبان الصغيرة، بعض الزهرات قد نفذت بدون ساق وتتألف كل زهرةٍ من أربع بتلاتٍ حمراء وبعضها لها ساقٌ قصيرةٌ خضراء، أما الصلبان فقد نُفذت باللون الأسود ضمن دوائر (الشكل ٥٦).

بالنسبة للطاولة الرّخاميّة فهي ليست واضحةً تماماً نُفّذت باللون البني والبيج ولها إطارٌ على شكل تعرجاتٍ متناوبة. يوجد في أسفل الطاولة نصّ كتابي صغير بالأحرف اللّاتينيّة، وهو عبارة عن خمسة أسطر بيضاء نُفذت على خلفيةٍ قرميديّة اللّون، وهي تذكر أسماء الرّهبان القائمين على الدّير ورسالة شكرٍ لصانع اللّوحة (الشكل ٥٧-أ).

-ترجمة النص حسب قراءة الأركيولوجي ملاتيوس جغنون: " ذِكرٌ (من) ليبانيس. رُصفت بالفسيفساء في عهد الكاهن الكلّي التّقي [إر.... ؟؟....].

١٠_ فسيفساء كنيسة حويجة حلاوة:

أُطّر المشهد بإطارين الدّاخلي بسيطٌ على شكلٍ مستطيلٍ قرميدي يحيط به خطٌّ أسود، والإطار الخارجيّ نُفذّ بلونٍ قرميديٍّ وفي داخله تصطف أشكالٌ بيضاويّة على طول الإطار نُفذت باللون الرّمادي، وبين كلّ شكلٍ وآخر إشارةٌ صغيرةٌ بيضاء (الشكل ٦٠).

بالنسبة للمشهد المركزي فسنبدأ بالوصف من الوسط حيث تتوضّع شجرة رمّان جذعها طويلٌ وغنيّة بالثمار والأوراق، استخدمت الألوان الأخضر الغامق في تنفيذ الأوراق والقرميدي الكاشف في تنفيذ الثمار والبني في تنفيذ الأغصان، أما جذعها فقد نُفذ باللون البني والرمادي. وهناك حملان يتقابلان بالنسبة إلى هذه الشجرة نُفذا بالأسلوب ذاته، الأذنان منتصبتان وذيل كلٍ منهما ملتفٌّ معقوفُ النّهاية إلى الخارج، وهما في حالة المشي باتجاه الشجرة، وقد استخدمت الألوان البني، البيج، الأبيض والأسود في تنفيذ هذان الحملان. كما يوجد طائران من الأوز بشكلٍ متقابلٍ ولكن ليس بحالة التّناظر وهما بوضعيّة المشي باتجاه اليسار ويتقدّمان على الحملان من كل جهة. الطّائر الموجود في جهة اليمين نُفذّ ريشه بالبني الغامق والبيج وأُطر بالأسود، منقاره مفتوحٌ. أما الطّائر الموجود إلى اليسار فهو يلتفت برقبته نحو الخلف فاتحاً منقاره، وقد نُفذّ ريشه بالألوان الرّمادي، البنيّ والأسود وقد أحاطت برقبته سلسلةٌ بيضاء، وعلى طرفي المشهد في أقصى اليمين وأقصى اليسار شجرتان من السّرو. في وسط المشهد إلى الأعلى قليلاً نشاهد طائر الفينكس وقد أحاطت هالةٌ ذات أشعّة برأسه، وهو رمزٌ للسيد المسيح القائم من بين الأموات. وهناك بعض الشّجيرات والنّجيليات موزّعة بشكلٍ عشوائيّ في اللّوحة، نُفذت بألوانٍ مختلفة كالأسود والقرميدي والأخضر الغامق، وقد نُفذ المشهد ككل على أرضيّة بلون البيج.

١١_ فسيفساء خربة موقا:

يحيط بالمشهد ثلاثة إطارات هندسية، الإطار الأول الدّاخلي بسيط على شكل شريطٍ ترابي اللون يليه شريطٌ أزرق اللون ثم شريط أسود. والإطار الآخر الأوسط على شكل مسنّناتٍ متناوبة الألوان ما بين القرميدي والأبيض، أما الإطار الثالث وهو الخارجي فهو عبارة عن شريطٍ أبيض اللون (الشكل ٦١).

أما عن المشهد المركزي الزخرفي الرئيسي لهذه اللّوحة فهو يمثل طاووسين جُسدا في وضعيّة الوقوف، يتقابلان بشكلٍ متناظرٍ حول آنيةٍ كبيرةٍ، وقد نفذّ المشهد على خلفيةٍ بيضاء اللّون مزروعة بأزهارٍ متفتّحةٍ موزّعةٍ بشكل عشوائي في الفراغ، تتألّف كل زهرةٍ من ساقٍ قصيرةٍ سوداء وزهرة قرميديّة اللّون (فاتحة وغامقة). لكن الطاووس الأيسر مفقود بسبب التّلف الذي أصاب الطرف الأيسر من اللّوحة، أما الطاووس الأيمن فهو واضح المعالم أُطر باللون الأسود ونفّذ ريش جسده بالأزرق والبني وقليلٌ من الأبيض، أما جناحاه فقد تعدّدت الألوان التي استخدمت في

تنفيذها وهي الأسود، الأبيض، البني والبيج، ورصف ذيله بالألوان الأحمر، القرميدي والأبيض العاجي، يزين الذيل دوائر ملوّنة متصلة مع بعضها بخطوطٍ بيضاء عاجيّة.

فيما يتعلّق بالآنية فهي واضحة المعالم ذات عروتين معقوفتين، وقد قُسّم جسمها إلى خمسة أقسامٍ، ملوّنةٍ بالبنّي، القرميدي، الأزرق والأبيض، قاعدتها زرقاء، كما نفّذّ العنق بشكلٍ هندسيٍّ متناظر يتألف من شطرين زخرفيين متناظرين ذو أسنانٍ تم تميزها من خلال تباين الألوان التي تتفاوت ما بين الأسود والترابي والأبيض، بالنسبة للفوهة فقد زُخرفت شفافها بشريطٍ زخرفيٍّ مسنّن بأسنانٍ عريضةٍ ترابيةٍ، وقد نُفّذ فراغ الفوهةّ بشكلٍ مموج بالبني والأزرق ليعطي شكل الماء. وثمّة عصفورٌ صغيرٌ خلف كلّ طاووسٍ من أجل إكمال ما تبقى من فراغ، نفذ ريشه بالألوان البني والأزرق والبيج. نُفذّ المشهد ككلّ على خلفية بيضاء اللّون مزروعة بأزهارٍ متفتحةٍ موزعةٍ بشكلٍ عشوائيّ في الفراغ، تتألف كل زهرةٍ من ساقٍ قصيرةٍ سوداء تحمل زهرة قرميديّة اللون (فاتحة وغامقة).

يوجد كتابةٌ باليونانية تتألف من سطرين فوق مشهد الطاووسين وسطرين آخرين تحتهما، وقد رصفت حروفها باللون الأسود على أرضيّة بيضاء، ولكن للأسف يوجد تلف في يسار اللوحة جعل نقص في الكتابة لأن الجدار الجنوبي للجامع يمر من فوقها.

– ترجمة الكتابة: " أثناء عهد القديس الكبير المطران اسكندر، وعهد كهنوتيه التقى الكبير الكاهن سلفان، والصالح الكبير دانييل الشمّاس المعاون، قد رصفت الحنيّة بالفسيفساء في سنة .... وذلك وفاءً لنذر أوسيبوتيودورة زوجة اللذين كسيا الحنية بالفسيفساء "[١]

١٢_ فسيفساء الصّحن في كنيسة عقربات:

يحيط بالمشهد المركزي إطارين بسيطين عبارة عن شريط داخلي أبيض اللون وشريط خارجي بني اللون، وأُطّر كل منهما باللون الأسود (الشكل ٦٢).

المشهد المركزي يتألف من ستة حملان متماثلة، كل اثنين بوضعية التقابل بشكلٍ متناظر على طرفي شجرة نخيلٍ طويلةٍ تأخذ وضعاً محوريّاً. أُطّر كل حملٍ من هذه الحملان باللون الأسود، ونُفذ جسد كل منها بالألوان البنية، البيضاء والصفراء خردلية بتوزيعٍ مرتب، لها أظلافٌ سوداءٌ واضحةٌ، كما نلاحظ وجود صليبٍ صغيرٍ في مقدّمة رأس كل حملٍ نُفذ باللون القرميدي، يفصل

[١] – شحادة، كامل: ١٩٧٢، ص١٤٩.

بين هذه الحملان بشكل هندسي مرتب خطوط من المعيّنات القرميدية المتتالية، في وسط المشهد يوجد شجرة نخيل فيها تخريب في أسفل الجذع وقد رُصف جذعها بالبني والرمادي ونُفذت أوراقها على شكل خطوطٍ متناثرةٍ رماديةٍ يتدلّى منها عنقودان من ثمار البلح القرميدية اللون، نشاهد في أعلى الشجرة طائراً كبير الحجم يمثل طائر الفينيكس أُطر باللون البني ورُصف ريش جسده بالأبيض والساقان بنيتا اللون، كما نشاهد خلف رأسه قرص الشمس الذي تتناثر منه أشعةٌ بنيةٌ وصفراء خردلية. في أعلى هذا المشهد يوجد نصٌّ كتابي باليونانية يتألف من خمسة أسطر ضمن إطارٍ مستطيلٍ، رُصفت الكتابة باللون الأسود على خلفية بيضاء، وهي تذكر تاريخ التنفيذ وأسماء القائمين على هذا العمل. في أعلى النص يوجد مشهدٌ ثالث يأخذ شكل نصف دائرةٍ يتألف من حملٍ مؤطّرٍ بالأسود ورصف جسده باللون الرمادي، وعلى جانبي الحمل يوجد قلادتان دائريتان مؤطرتان بغصنٍ نباتيّ وفي داخل كلٍّ منهما نصٌّ كتابي صغير حروفه سوداء على خلفيةٍ حمراء اللون. وقد نُفذّ المشهد ككل على خلفية بيضاء كريم خالية من الزخارف.

١٣_ فسيفساء الحنيّة في كنيسة عقربات:

لها شكل مستطيلٍ طويلٍ من دون أي إطارٍ، تحيط بها زخارفٌ نباتيّة كبيرة الحجم من الأزهار المتعاكسة من جميع الجهات، المشهد المركزي مؤلّف من طاووسين جميلين حول نصٍّ كتابيٍّ نُفذا بوضعية التقابل وبشكلٍ متناظر، رُصف كل طاووسٍ بالألوان الأسود، الرمادي والأصفر، أما الذيلين فهما كبيران يمتدان إلى منتصف اللّوحة من كلّ جهةٍ، وقد رُصف ريش الذيل باللون البني تتخلّله خطوطٌ صفراءٌ متشعّبةٌ من بداية الذيل حتى نهايته، وتخرج من حواف الذيل ريشات بنية اللّون على كامل محيطه، وقد زُخرف الذّيل بزخارفٌ قلبية الشكل موزّعةٍ على امتداد الذيل، وله ساقان طويلان في نهايتهما مخالبٌ طويلةٌ، وللطاووسين منقارين يشر كلّ منهما إلى مثلّثين كبيرين على جانبي النص الكتابي في داخلهما بعض الأشكال الهندسية (الشكل٦٤).

يوجد في كلّ طرفٍ أربعة طيورٍ تناظر مثيلاتها في الطرف الآخر، ففي الأسفل تجلس أنثى طاووسٍ في زاويتي اللّوحة من أقصى اليمين وأقصى اليسار يتّجه رأسيهما نحو النص الكتابي في المركز، ونُفذ ريش جسديهما بالرمادي والأسود يتخلّلها بعض الخطوط البيضاء التي ترسم الأجنحة، الطّائران الآخران يوجدان تحت الطّاووسين من كلّ طرف وهما يُجسّدان طائر الحمام بحالة المشي متّجهان بعكس بعضيهما نحو الخلف وقد نُفذ ريش كل طائرٍ منهما بالألوان:

الأسود، الرمادي، البني والأبيض. أما الطائران الثّالثان فهما طائرا الحجل يقفان بشكلٍ منتصب فوق ذيلي الطاووسين من كلّ جهةٍ وهما بوضعية التقابل، أُطّرا باللون الأسود ونُفذ الريش باللون الرمادي يتخلله خطوطٌ بيضاء، ونفّذ الساقان لكل طائرٍ باللونِ البيج بحيث ترتفع الساق اليسرى نحو الأعلى واليمنى تستند على الأرض. الطّائران الرّابعان هما من نوع الدّراجين جُسّدا بحجمٍ أكبر من الطيور الثلاثة السابقة يقفان في الزّاويتين العلويتين من اللّوحة في جهة اليمين وجهة اليسار وهما بوضعية التناظر متجهان بعكس بعضهما نحو خارج اللّوحة نُفّذ ريش كلٍّ منهما بالألوان: الأسود، الرمادي والوردي. (الشكل ٦٤–أ).

فوق النّقش الكتابي في وسط اللوحة يوجد آنيةٌ صغيرة الحجم لها عروتين معقوفتين ولها قاعدةٌ مسطّحةٌ تشبه الصّحن، أُطّرت الآنية باللون الأسود وقُسم جسمها إلى ثلاث أقسام تشبه وريقاتٍ بيضاء تخرج من القاعدة نحو الأعلى وفي وسط كل قسم خط عمودي أسود، الرّقبة رمادية فيها خطوطٌ سوداء عند الحواف، والفوهة دائرية الشكل يخرج منها غصنان طويلان من النباتات يلتفّ أحدهما نحو طرف اليمين والآخر يلتف نحو طرف اليسار تتفرع منهما فروع كثيرة تحمل الأوراق والأزهار وهي تمثّل أزهار اللّوتس منتشرةً في كلّ أرجاء اللّوحة لتحيط بكافة الطيور الموجودة في المشهد، وقد نُفّذت الساق والفروع بلونٍ أخضرٍ غامق والأوراق بلونٍ أخضرٍ غامقٍ وأخضرٍ كاشفٍ، والأزهار متفتّحةً حمراء وورديّة (الشكل٦٤–ب).

يوجد في وسط اللّوحة نقشٌ كتابيٌّ نُفذ بالحروف اليونانية، محاطٌ بإطارٍ مستطيلٍ أسود من الخارج وأحمر من الداخل، يتألف النّص من سبعة أسطرٍ نُفّذت حروفها باللون الأسود وهي تحمل أسماء المتبرّعين الذين قاموا بتشكيل هذه اللّوحات على نفقتهم الخاصة وتقديمها للكنيسة (الشكل ٦٤–ج).

–ترجمة النص اليوناني حسب قراءة الأركيولوجي ملاتيوس جغنون:

" في عهد الكلّي القداسة والحبيب إلى الله أسقفنا أليكساندروس وأسقفنا الجوّال..... الكلّي الوَرَع سامّوس والكثير التّقوى رئيس الشّمامسة إيفانجيلوس تمّ تقديم هذا وفاءً لنذرٍ (من قِبَل) ثيوذوتوس مع قرينته من أجل راحة نفسيهما......"

١٤_ المشهد الأول من فسيفساء عين لاروز:

لقد ظهر من اللّوحة أكثر من نصفها، والطرف الآخر مازال مطموراً. لها إطاران بسيطان جداً على شكل شريطين مؤطّرين بالأسود خاليين من الزخارف، الشريط الدّاخلي ترابي أما الخارجي فقد رُصف بالأسود (الشكل ٦٦).

المشهد المركزي يظهر منه شجرةً محوريّةً وعلى طرفها من جهة اليمين يوجد غزال، بالنسبة للشجرة فهي تُمثّل شجرة الرّمان وقد نُفذ جذعها باللون البني المؤطّر بالأسود، والأوراق نُفذت باللون الأخضر، وهذه الشجرة تحمل ثلاث حباتٍ من ثمار الرّمان الحمراء. وبالنسبة للغزال فهو يقف على جانب الشجرة متّجهاً نحوها فاتحاً فمه نحو نبتةٍ أمامه، وقد أُطّر باللون الأسود ورُصف جسده باللون البني يتخلله قليل من الأسود عند الظّهر، له قرنان طويلان وأظلافٌ سوداء واضحة، النبتة التي أمام الغزال ذات لونٍ زيتيّ تحمل برعماً كبيراً من الزّهر الأحمر اللون، ويوجد خلف الغزال نبتةٌ أخرى تمتدّ نحو الأعلى، وقد نُفذ المشهد ككلّ على خلفيّةٍ بيضاء عاجيةٍ خاليةٍ من الزخارف.

١٥_ فسيفساء فركيا (المدفن الكهنوتي):

أ_ المشهد الأول: تتألف اللّوحة من مشهدٍ مركزي يحيط به ثلاثة إطارات: الإطار الخارجي وهو بعرض ١٢سم بسيطٌ جدّاً وخالي من أية رسوم، الإطار الأوسط بعرض ٤٠سم يتألف من أشكال هندسيّة مؤطّرة بمكعباتٍ سوداء تضمّ معيّن في الزّاوية ومن ثمّ يتكرر شكلٌ عينٍ مؤطّرةٍ بالأسود تتألّف من ثلاث طبقاتٍ وفي منتصفها شكلٌ متعرّج يليها شكل دائرة من ثلاثة طبقات أيضاً يفصل بينها خطوطٌ سوداء، وفي مركزها دائرة سوداء صغيرة. ويوجد في هذا الإطار مثلّثين صغيرين عند نقطة التقاء الأشكال الهندسيّة السابقة مع بعضها، الإطار الثالث وهو الدّاخلي بعرض ١٠ سم خالي من أي زخارف وهو ذو شكلٍ مستطيلٍ نفّذ باللون الأبيض.

بالنّسبة للمشهد المركزي فهو يضمّ ثمانية حيواناتٍ يفصل بينها أشجارٌ مثمرةٌ وأزهارٌ (الشكل ٦٩)، وهي على الشّكل التّالي من الأعلى إلى الأسفل ومن اليمين إلى اليسار:

لبوة أو أسد يقابله ثور

أنثى الثّور يقابلها دب

نمر يقابله ماعز

حمل يقابله ذئب

وأمام كل حيوان يوجد نبتةٌ فيها زهرتين أو ثلاث تمثّل زهر اللّوتس، نُفّذت السّاق والأوراق باللّون الزّيتي والأزهار باللّون الأحمر، ونلاحظ عدم وجود التّناظر في ترتيب الحيوانات العاشبة في صف والمفترسة في صفّ منفصل، أي أن مشهد كل حيوانين متقابلين منفصل عن المشهد الذي يليه، وسوف نبدأ بالوصف من النسق الأعلى الذي يتألف من لبوةٍ في الطّرف الأيسر أُطّر جسدها بالأسود ورُصفت بالزيتي والترابي، يقابلها في الطّرف الأيمن ثورٌ أُطّر جسده أيضاً بالأسود ورصف الجسد بالألوان البنّي والفضّي، والحوافر واضحةٌ باللّون الأسود، يفصل بينهما شجرة تفّاحٍ نُفذّ الجذع باللّون التّرابي المؤطّر بالأسود، والأوراق رُصفت باللون الزيتي، أما الثّمار فقد نُفذّت باللّون الأحمر.

النسق الُثاني يتألف من أُنثى الثّور على اليمين رُصف جسدها باللون البني يتخلله بعض الأبيض وأُطرت بالأسود، أظلافها واضحة باللّون الأسود، أما الحيوان المقابل لها من الجهة اليسرى فهو الدّب، أيضاً أُطّر جسده بالأسود ورُصف باللون الترابي يتخلّله الأبيض، وتظهر المخالب على قدميه بشكلٍ واضح، وفي وسط المشهد توجد شجرة تفّاح أيضاً نفّذ جذعها باللون الترابي المؤطّر بالأسود، أما الأوراق فقد نُفذت باللّون الزيتي يتخلّلها أغصانٌ بنيةٌ، والثّمار رُصفت بالأحمر.

النسق الثّالث يتألف من نمرٍ أرقطٍ يقف على يمين المشهد أُطّر جسده بالأسود ورُصف بالزيتي، تتوزّع على جسده نقاط سوداء وتظهر المخالب على أقدامه، يقابله في الطرف الآخر حيوان الماعز الذي أُطر بالأسود ورصف جسده بالبني، ونفّذت ساقاه باللّون الأسود، وله قرنان طويلان نحو الأعلى، يفصل بين هذين الحيوانين شجرة أجاصٍ جذعها بنيٌّ مُؤطرٌ بالأسود، أما الأوراق فقد نُفّذت بالزيتي تتخلّلها ثمار الإجاص.

النسق الرّابع يتألّف من الحمل الذي يقف على يمين المشهد، وقد نفذ باللون البني والأبيض مُؤطراً بالأسود، أظلافه واضحةٌ باللّون الأسود، أما الحيوان المقابل له فهو ذئبٌ نفذ باللون الزيتي والترابي وأُطر بالأسود، وذيله طويلٌ يتشعّب إلى عدّة خطوط، وفي الوسط شجرة برتقالٍ جذعها ترابيٌ مُؤطرٌ بالأسود، أوراقها زيتيّة تتخّللها ثمار البرتقال التي نفذت بالأحمر والأبيض. وقد نُفّذ المشهد ككلّ على خلفيّةٍ بيضاء عاجيّة اللّون تتخلّلها بعض المكعّبات التّرابيّة لتعطي شكل الأرض.

ب- **المشهد الثاني:** تتألّف اللّوحة من مشهد مركزي تحيط به ثلاثة إطاراتٍ يبلغ عرضها معاً ٢٨سم (الشكل ٧٠)، الإطار الأول الدّاخلي بسيط مستطيل الشّكل، والإطار الثّاني الأوسط عبارة عن جديلةٍ نُفذت بالألوان الأسود، الزّيتي، الأبيض على التّتالي، أما الإطار الثّالث الخارجي فهو عبارة عن شريطٍ أبيض اللون. بالنّسبة للمشهد المركزي فهو يتألّف من حيوانين متقابلين يُرجّح أنهما حملين بوضعيّة المشي، وبشكلٍ متناظر على طرفي آنية كبيرة الحجم، يخرج منها أغصان الكرمة. نُفّذ الحملان بالأسلوب ذاته، ثغراهما مفتوحان، أُذناهما منتصبتان، والذّيل منسدل في الخلف، وقد أُطّر كلٌّ منهما بالأسود ورُصف جسداهما بالبني والزّيتي، أظلافهما سوداءٌ واضحةٌ، والعيون بيضاءٌ في مركزها نقطة سوداء. وفيما يتعلّق بالآنية فهي كبيرة الحجم ذات عروتين معقوفتين، وقد قُسّم جسمها إلى خمسة أقسامٍ ملوّنةٍ بالأبيض والأسود والبنّي، وقد نُفّذ العنق بشكلٍ هندسيٍ يتألف من شريطٍ متعرّجٍ بني وأسود، ولها قاعدةٌ كبيرةٌ مرتفعة سوداء. يخرج من فوهة الآنية غصنان من نبات الكرمة بشكلٍ ملتف حول الحملين، نُفذت الأغصان بصفّين من المكعّبات السوداء من الخارج والبنية من الداخل تتفرّع عنها أوراق الكرمة، وينتهي كلّ غصن على طرفي اللّوحة بعنقودي عنب كبيري الحجم أحمري اللون.

خلف هذان الحيوانان وفي مستوى أعلى هناك تمثيلٌ لطائرين نُفّذا بشكلٍ متعاكس يُمثّلا طائري الحمام يلتفّا برأسيهما نحو الخلف، وهما في وضعيّة المشي نحو خارج المشهد من كلّ طرف، وقد أُطّر جسدهما بالأسود ورصف الريش بالبني والزيتي والأبيض.

١٦_ فسيفساء فركيا (الدّير):

يحيط بالمشهد المركزي إطاران الأول بسيط جداً على شكل مستطيلٍ رُصف بأشرطةٍ باللون الأسود، الأبيض، البني بالترتيب من الداخل إلى الخارج، الإطار الثّاني (الخارجي) وهو الأعرض عبارة عن زخرفةٍ مؤلّفةٍ من أمواجٍ بيضاء على خلفيةٍ بنيةٍ (الشكل ٧١). المشهد الرّئيسي لهذه الفسيفساء فهو عبارة عن آنيةٍ ضخمةٍ على ارتفاعٍ كبيرٍ وواسعٍ، يخرج منها أغصان شجرة الكرمة المتفرّعة بشكلٍ منتظمٍ إلى الجوانب اليمنى واليسرى وإلى الأعلى، وقد نتج عن هذه التّفرعات الجانبيّة جاماتٌ شبه دائريّةٍ تتوافق مع تمدّد الأغصان والفروع يتوسّطها وبشكلٍ تزييني جميل حيوانات وطيور، وهذه الأغصان تحمل فروعاً فيها أوراق وثمار العنب، وقد رُصفت الأغصان والفروع بالبني والأسود، والأوراق باللون الرماديّ الكاشف والزّيتيّ أما حبات العنب

فكانت حمراء ووردية. بالنسبة للآنية في وسط المشهد من الأسفل فهي كبيرة الحجم مرتفعة لها عروتين معقوفتين من كتف الآنية حتى الفوهة، وقد قُسّم جسمها السّفلي إلى سبعة أقسام بنيةٍ وفي داخل كلّ قسم منها خطٌّ أسودٌ يحيط به اللون الأبيض، وفوق هذا التقسيم توجد زخارفٌ تأخذ شكل النقوش الغائرة تزين محيط الآنية وقد نُفّذت بمكعباتٍ بيضاء، أما العنق فهو طويلٌ بني اللون وفيه ثلاثة خطوط عموديّة سوداء والفوهة دائريّة الشّكل حوافها سّوداء وبيضاء، أما منتصف الفوهة فقد نفذت بنيّة اللّون تمثل حبات التراب الذي تخرج منه أغصان الكرمة، ولها قاعدةٌ صغيرةٌ مستطيلة الشكل وفوقها دائرة تصل القاعدة بالآنية، وعلى طرفي الآنية عند القاعدة يوجد تزيينات لملء الفراغ وهي طائرين مختلفين، الطّائر الأيمن يمثّل بطّةً تتجه نحو الآنية رُصفت بالألوان البني، الأبيض، الأسود، الرمادي والزّيتي، والطّائر الآخر على يسار الآنية وهو طائر الدرّاج، نُفّذ بالبنّي، الأبيض، الأسود والترابي، وهو أكبر حجماً من البطّة ويتّجه نحو اليسار بعكس الآنية. سنبدأ بوصف الجامات التي تحوي الحيوانات والطيور من أقصى اليمين السفلي حيث يوجد وعلٌ يركض باتجاه اليسار نُفذ باللون البني والترابي وله حوافر سوداء وقرنان طويلان ملتفّان، فوق الوعل وفي نفس الجام يوجد طائرٌ صغيرٌ يمثّل دجاجة الماء في حالة الوقوف الساكن، أمامها يوجد أرنبةٌ تريد أن تقفز لتلتهم الطّعام متّجهة نحو الآنية في المركز، وفي خارج هذا الجام هناك طائرٌ ربما هو إوزّة رمادية اللون تتجه نحو الأسفل، وهذا الطّائر في محورٍ مختلف عن الحيوانات الأخرى. أمّا في الجام المقابل السّفلي الأيسر يوجد سلّةٌ كبيرةٌ بنية مليئةٌ بالعنب، لها قاعدة طويلةٌ ويد كبيرةٌ وفي داخلها تظهر عناقيد العنب ذات الحبّات الكبيرة الحمراء والورديّة. على طرف السّلة يتسلّق أرنبٌ يبحث عن الطّعام، وله أُذنان طويلتان نفذ باللون البني والترابي. وفي الجام الأوسط من الجهة اليمنى جُسّد كلبٌ بنيّ اللون في رقبته قلادةٌ بيضاء اللّون، وهو في حالة الجري يلهث متّجهاً نحو المركز. أما في الجام المقابل الأوسط في الجهة اليسرى فيوجد ديكٌ في حالة الوقوف يتّجه نحو الخارج وقد نُفذ بعنايةٍ فائقةٍ، لريش جسده عدّة ألوانٍ من الأبيض والأسود والترابي عليه نقاط بنيّة اللّون وعلى رأسه عرفٌ كبيرٌ. بالنسبة للجامات العليا فهناك ثلاثة جاماتٍ تحوي ثلاثة حيواناتٍ تجري من اليسار باتجاه اليمي، في أقصى اليمين غزالٌ خائفٌ يجري وهو ينظر إلى الخلف حذراً، نُفذ بألوان ترابيّةٍ وبنيّةٍ غامقة وصفراء، أظلافه سوداء وله قرنان طويلان نحو الأعلى، وفي الوسط ثعلبٌ في حالة الجري السّريع أيضاً، نُفّذ بألوانٍ بنيّةٍ غامقة وكاشفة، وله ذيلٌ طويلٌ يمتدّ خلفه، أما الحيوان في أقصى

اليسار فقد كان فهدٌ أرقط فاغر الفاه يجري بسرعةٍ أيضاً لبلوغ الهدف وقد أُطّر بالأسود ونُفّذ جسده بالألوان البنّي، الرمادي والأسود، وذيله طويلٌ في نهايته فروٌ. أمّا وسط اللّوحة فقد حوى على نصّ كتابي باليونانيّة مؤلّف من ستّة أسطر نُفّذت باللّون الأسود، وفي أسفل هذا النّص يوجد عصفوران صغيران متواجهان بشكلٍ متناظرٍ لهما مخالبٌ طويلةٌ.

١٧_ فسيفساء معرّة بيطار:

يحيط باللّوحة ثلاثة إطارات، الإطار الأول الداخلي بسيط عبارة عن مستطيل نُفذ بثلاثة أشرطة ذات الألوان: الأسود، الأحمر، والأصفر الخردلي. أما الإطار الثاني فهو عبارة عن مسنّنات سوداء، والإطار الثّالث شريط بسيط ذو لون أبيض. (الشكل ٧٣).

المشهد المركزي يتألف من آنيةٍ كبيرةٍ في وسط اللوحة من الأسفل، لها عروتين معقوفتين وهي تمثّل محور التّناظر في الطرف السفلي من اللّوحة، قُسّم جسم الآنية إلى سبعة أقسام نُفذت بالألوان الحمراء والصفراء الخردليّة. لها قاعدةٌ صغيرة هرميةٌ سوداء، أما العنق فقد نُفذ بشكلٍ هندسي متناظر بالألوان: رمادي، أحمر وأصفر خردلي من الخارج نحو الداخل. الفوهة واسعة نُفذت حوافها بالألوان الأبيض والأسود بالتناوب لتشكل مسنّنات. هناك ثلاثة أزواجٍ من الحيوانات نُفذت بشكلٍ متناظر حول هذه الآنية، ففي أقصى اليمين وأقصى اليسار من أسفل اللوحة يوجد حملين نُفذا بوضعية التّقابل على الطرفين الأبعد حول الآنية، نُفذ كلٌّ منهما بالألوان الرّمادي والبني والأصفر الخردلي، ولهما أظلافٌ سوداء، ذيلاهما معقوفان نحو الداخل. وعلى طرفي الإناء في الطرفين الأقرب يوجد طائران من نوع الخوّاض نُفذا بوضعيّة التقابل، أُطر جسداهما باللون الأسود، ونفذ الريش بالألوان الأحمر والأصفر خردلي، لكلٍّ منهما رقبةٌ طويلةٌ ومنقارٌ حادٌ يتجه نحو الآنية، الطائر على جهة اليمين نُفذ بحالة الوقوف، أما الطّائر على جهة اليسار فقد نُفذ بحالة المشي ورأسه نحو الآنية ربما يريد شرب الماء.

بالنسبة للنسق العلوي من اللوحة فهو يتألف من نسرٍ غريب الشكل يمثل محور التناظر ذو أجنحةٍ صغيرةٍ والبطن منتفشةٌ جداً، وفي مقدمة الرّأس منقارٌ كبيرٌ مفتوح، أُطر جسده باللون الأسود ورصف ريشه بالرمادي والبني والأصفر خردلي، وله ساقان فيهما مخالبٌ كبيرةٌ. على جانبي النّسر يوجد غزالان نُفذا بوضعيّة التّقابل بشكلٍ متناظر وبحالة المشي نحو النسر في مركز المشهد، وقد أُطر جسداهما باللون الأسود ورُصف بالرمادي والبني والأصفر خردلي، لهما

قرنان طويلان جداً متشعّبان نحو الأعلى، وأيضاً لهما أظلافٌ سوداء، كما يوجد حمامتين بوضعية التقابل بشكلٍ متناظر تقف كلّ واحدةٍ منهما خلف كل غزالٍ من الأعلى. كلّ الحيوانات مُثلت بشكلٍ متناظر ماعدا طيرٌ صغير من نوع الحجل يقف بجانب النسر من جهة اليسار، أُطر جسده بالمكعبات السوداء ونُفذ ريشه باللون البني والأصفر خردلي. نُفذ المشهد ككلّ على خلفيةٍ كريميّة ينتشر فيها عددٌ من النباتات ذات البراعم والزهور، منها على شكل شجيراتٍ صغيرةٍ تحمل الزهور نُفذت سوقها مع الأوراق باللون الرمادي، تحمل أزهاراً حمراء ووردية.

دراسة تحليليّة مقارنة لمشاهد الجنّة:

من خلال تصنيف المشاهد الحيوانية ووصفها لاحظنا أن ثمّة عددٌ كبير من المشاهد التي ترمز إلى الجنّة المفعمة بالسلام والنّعيم قد ظهرت على لوحات الفسيفساء المكتشفة في الشمال السوري، وكانت غالبيتها تزيّن أرضيات الكنائس في تلك الحقبة الزّمنية. وعند دراسة هذه المشاهد وجدنا أنها تتبع نهجاً زخرفيّاً متنوّعاً، له خصوصيّةً معيّنة ذات أهميّة استدعت تحليل ودراسة هذه المشاهد لاقتفاء أصولها ومرجعيتّها التّصويريّة والرّمزية.

بالنّسبة للموضوعات المدروسة نلاحظ أنّها رغم التنوّع فقد هيمنت عليها الأساليب التي تعتمد على التناظر بين حيوانين متقابلين على كلا الجانبين من جسم محوري والتي احتلّت العدد الأكبر من هذه المشاهد، بالإضافة إلى ذلك هناك مشاهد أخرى تثير جوّاً من السلام بين الحيوانات المفترسة والمدجّنة، ومشاهداً تمثّل أغصان الكرمة التي تحتضن الحيوانات المألوفة والطيور. في البداية سنقوم بدراسة تحليلية مقارنة لمشاهد التناظر بين الحيوانات، ثمّ ننتقل لتحليل المشاهد التي تعبّر عن السلام في الجنة الدنيوية، انتهاءً بدراسة وتحليل المشاهد التي تحمل أغصان الكرمة ممثّلةً على شكل جامات تحتضن بعضاً من الحيوانات الأليفة.

١_ مشاهد الحيوانات المتناظرة:

هناك عددٌ كبير من لوحات الفسيفساء في الشمال السوري تحمل مشهد حيوانين متقابلين على طرفي جسم محوري، وعلى الرّغم من أن هذا النموذج كان منتشراً في كلّ مكان من العالم البيزنطي إلا أنه قد لوحظ بشكل خاص في فسيفساء الشّرق الأدنى اعتباراً من القرن الخامس

الميلادي[1]. ومن خلال لوحاتنا المدروسة نلاحظ أن المشاهد التي تمثل مشهد زوج من الحيوانات المتناظرة يعود تاريخها إلى ما بين القرن الخامس والقرن السادس الميلادي.

إنّ الحيوانات التي تقابل بعضها بشكلٍ متناظرٍ تتألّف بشكلٍ أساسي من طيورٍ متنوعة كالطّواويس والحمائم والدّراجين والخوّاضين، ومن الحيوانات القارضة المسالمة كالحملان والغزلان والأيائل، أما فيما يتعلّق بالجسم المحوري الذي يتوسّط هذه الحيوانات فهو إما شجرة أو آنية.

أ_ أزواج من الطيور:

١- أ زوج من الطواويس: هذا المشهد الذي يتألف من زوج من الطّواويس هو الأكثر تصويراً بين المشاهد المدروسة، ونلاحظ أن الجسم المحوري هو عبارة عن شجرة أو آنية أو حتى عبارة عن جزء من البناء في الكنيسة كالمذبح في بعض اللوحات النادرة كما في الأمثلة التالية:

- فسيفساء الحنية من الكنيسة الجنوبية في التمانعة: طاووسين متقابلين على طرفي آنية.
- فسيفساء الحنية من كنيسة جكارة: طاووس يقابل طاووس آخر قد اختفى بسبب التخريب على طرفي طاولةٍ رخاميةٍ ونص كتابي.
- فسيفساء الحنية من كنيسة خربة موقا: طاووسين متقابلين حول آنية.
- فسيفساء الحنية من كنيسة عقربات: طاووسين متقابلين حول آنية ونص كتابي.

٢- أ زوج من الدّراجين: لدينا لوحة واحدة تحمل مشهداً رئيسيّاً لزوج من الدراجين المتقابلين على طرفي آنية، كانت ترصف حنية الكنيسة في تل عار.

وهناك مشاهد أخرى لأزواج من الدراجين ولكنها عبارة عن أجزاء من اللوحات مع بعض الحيوانات الأخرى المتناظرة، كما في المشاهد الجزئية التالية:

- فسيفساء الصحن من الكنيسة الجنوبية في التمانعة وهي متقابلة على طرفي آنية.
- المشهد الأول من فسيفساء الصحن من الكنيسة الشمالية في التمانعة وهي متقابلة على طرفي آنية.
- فسيفساء الحنية من كنيسة عقربات وهي متقابلة على طرفي آنية.

٣_ أ زوج من الخواضين (طيور مائيّة): لدينا مشهد واحد عبارة عن جزء من مشهد رئيسي لفسيفساء معرة بيطار تمثّل اثنان من طيور الخواض المتقابلة على طرفي آنية.

[1] - Balty، Janine, 1995، p.107.

دراسة الأصل التّصويري والرّمزي لمشهد زوج من الطيور:

تعتبر مشاهد الطيور المتقابلة على طرفي جسم محوري من المشاهد التي ترمز إلى الجنة[1]، ونلاحظ أنّ غالبيّة هذه المشاهد كانت تزيّن أرضيّات الكنائس في الشّمال السّوري بشكل عام، وأرضيات الحنايا في الكنائس بشكل خاص، وإذا أردنا أن نبحث عن الأصل الأيقوني لهذا النّمط فإننا نجد أنّه يعود إلى أصلٍ وثنيٍّ، وقد استخدمه المسيحيّون الأوائل في الفترة المسيحيّة المبكّرة في إيطاليا على حوائط المدافن السّردابية في القرن الثّالث الميلادي[2].

ويمكن أيضاً أن نجد أنواع أخرى من الطّيور في هذه السراديب بشكل متناظر ومتقابل غير الطّواويس، حيث كانت فنون التّصوير تعتمد في مسيرتها على الرّمزية خوفاً من بطش الولاة والقادة العسكريين الذين كانوا متعصّبين بشكلٍ كبير إلى الوثنيّة ويقابلون الدين الجديد بالعداء كما تحدثنا عن ذلك سابقاً في الفصل الثاني من هذه الدراسة، وقد تعدّدت هذه الأساليب الرمزية التي ظهرت من خلال مواضيع متنوعة، منها ما هو مستوحى من الكتاب المقدّس، ومنها ما كان مستخدماً من قبل في الثقافات القديمة ثمّ أعيد استخدامها من خلال إعطائها الطابع المسيحي الديني، كالطاووس الذي كان منذ القدم يرمز إلى الخلود والأرواح الذاهبة إلى الجنّة[3].

أما بالنسبة للإناء المليء بالماء أو السائل والموجود بشكل محوري في وسط المشهد فإننا نلاحظ أن ما يصور في فوهة الإناء أحياناً يحمل اللون الأبيض وأحياناً أخرى يحمل لوناً أحمراً، بالنسبة للون الأبيض فهو يمثل ماء الحياة مشيرا إلى أنهار الفردوس، حيث نقرأ في إنجيل يوحنا: *" أجاب يسوع الحقّ الحقّ أقول لك إن كان أحدٌ لا يولد من الماء والرّوح لا يقدر أن يدخل ملكوت الله"* (إنجيل يوحنا، الإصحاح الثالث، الآية الخامسة).

أما مالوّن باللون الأحمر فنعتقد أنه يمثل النّبيذ الحقيقي الخالد في إشارةٍ للسيد المسيح، وخاصّةً أن مشهد الطاووسين المتقابلين على طرفي آنية مليئة بالنبيذ مُشاهد في حنايا الكنائس فربما كان ذلك المشهد يحمل رمزيّةً للسيد المسيح الذي ضحّى بنفسه من أجل البشرية. فيمكن القول إن رمزيّة تقابل طاووسين حول آنية في الفن المسيحي المبكر هي صورة استعاريّة من الكتاب المقدس تمثّل القيامة (الانبعاث بعد الموت)، ليصبح فيما بعد رمزاً واضحاً للخلود في الجنّة.

[1] - Komait، Abdallah: 2014، La representation du paradisdans les mosaiques Syriennes al époque Byzantine، In Paradisos، p.307.
[2] - Komait، Abdallah, 2014، p. 314.
[3] - Komait، Abdallah, 2009، p.262.

وهناك مثال لطاووسين متقابلين مُمثّل على فسيفساء طيبة الإمام، وهو بشكلٍ مؤكّد عبارة عن صورة مجازية للقيامة[1].

لدينا لوحة تل عار التي تمثّل زوجاً من الدّراجين مُثّلا بشكلٍ متقابلٍ ومتناظر حول آنية نظنّ أنها مملوءةً بالماء، ينطبق تحليل هذا المشهد على مشهد الطاووسين السّابق، فالآنية المحوريّة تأخذ نفس الشكل الممتلئ بالماء رمزاً لماء الحياة وأنهار الفردوس، لكن في هذه اللوحة يحلّ طائر الدّراجين مكان الطّاووس وبنفس الوضعيّة، لذلك فهنا تأتي احتماليّة تنوّع الطيور التي تتواجه على جانبي إناء، والتي ظهرت في الفن المسيحي المبكر كالخواضين أيضاً في لوحة معرة بيطار، فيمكن القول إنها أيضاً تمثّل صورة استعاريّة من فكرة القيامة والخلود في جنّة الفردوس.

وهكذا نجد أنّ التّشابه التصويري الوثيق بين لوحاتنا وتلك التي في السّراديب يُمكّننا من القول بأن الأصل التصويري لهذه المشاهد من الممكن أن يكون مستعاراً من فن سراديب الموتى الرومانية، أما عن دلالاتها الرّمزية فهي تعبر عن فكرة القيامة المستوحاة من الكتاب المقدس.

ب_ أزواج من الحيوانات المسالمة:

الحيوانات المسالمة هي حيواناتٌ مدجّنةٌ عاشبةٌ، وقد صوّرت هذه الأزواج متناظرةً حول جسمٍ محوري إما شجرة أو إناء أو عمود.

١- ب زوج من الحملان: الحملان المتناظرة هي الأكثر عدداً من بين رباعيات الأرجل، ولدينا اللوحات الفسيفسائية التالية:

- فسيفساء فركيا (٢) المدفن الكهنوتي: حملين متقابلين حول آنية تخرج منها أغصان الكرمة.
- فسيفساء الصحن من الكنيسة الجنوبية في التمانعة: حملين متقابلين حول آنية.
- المشهد الأول من فسيفساء الصحن من الكنيسة الشمالية في التمانعة: حملين متقابلين حول آنية النسق السفلي.
- فسيفساء الحنية من الكنيسة الشمالية في التمانعة: حملين متقابلين حول شجرة.
- فسيفساء حويجة حلاوة: حملين متقابلين حول شجرة.
- فسيفساء الصحن من كنيسة عقربات: ثلاثة أزواج من الحملان المتقابلة حول أشجار.
- فسيفساء معرة بيطار النسق السفلي: حملين متقابلين حول آنية.

[1]- Komait، Abdallah, 2009, p. 374.

٢- ب زوج من الغزلان والأيائل:

- فسيفساء عين لاروز: غزالين متقابلين حول شجرة.
- فسيفساء معرة بيطار النسق العلوي: وعلين متقابلين حول نسر.

٣- ب زوج من الثيران:

لدينا لوحةٌ واحدةٌ فقط هي فسيفساء الصحن من كنيسة أم حارتين وهي تمثّل ثورين متقابلين حول عمود يعلوه آنية.

دراسة الأصل التصويري والرّمزي لمشهد زوج من الحيوانات العاشبة:

بالنّسبة لمشاهد الحيوانات العاشبة التي تتقابل على طرفي جسم محوري فإنّ أصولها التّصويريّة ودلالاتها الرمزيّة متنوّعة، وسنقوم بتحليل هذه المشاهد حسب أنواع الحيوانات فيها.

_ مشهد حملين: بالنسبة لمشهد حملين متقابلين على طرفي إناء فيمكن القول بأنّ الأصل التصويري لهذا المشهد كان مثبتاً في فن الجنازة في سراديب الموتى من دوقيتلا في روما، وهي مؤرّخة إلى النّصف الثاني من القرن الثالث الميلادي[١]، فهذا المشهد لحيوانات متقابلة على طرفي آنية قد وُجد منذ الفترة الرومانية، وهو يمتلك بشكل مؤكد رموزاً دينيّةً، فالآنية الممثلة هي رمزٌ لمصدر الماء الحي[٢]. وللحمل رمزيّةٌ خاصة في لوحات الفسيفساء، فهو في العهد القديم يمثّل التضحية التي طلبها الله من إبراهيم مكان ابنه إسحاق، وفي العهد الجديد رمزٌ للسيد المسيح الذي ضحّى بنفسه من أجل انقاذ البشريّة، والذي أسلم إلى الموت وهو بوداعة الحمل، والذي استعمل هذه المقارنة هو يوحنا الإنجيلي عندما كان يوحنّا المعمدان واقفا هو واثنان من تلاميذه فنظر إلى يسوع المسيح ماشياً فقال: هو ذا حمل الله.

" وفي الغد نظر يوحنا يسوع إليه فقال هو ذا حمل الله الذي يرفع خطيّة العالم "

(إنجيل يوحنا، الاصحاح الأول، الآية ٢٩). وبذلك يكون الحمل رمزاً للتضحية.

وإن مشهد حملين متقابلين في فن الفسيفساء قد أُثبت أيضاً على فسيفساء طيبة الإمام من سورية الشمالية والمؤرّخة إلى ٤٤٢م[٣]. ونجد نفس المشهد أيضاً على فسيفساء آشيل من مأدبا في

---

[1] - Komait، Abdallah, 2009، p. 375.
[2] -Doncell, Pauline Voute, 1988, P.482.

[3] - ZAQZUQ، Abdurrazzaq: 1995، Nuovi mosaic Pavimentali nella regione di Hama، Million، Rpma، p. 250، fig. 23.

الأردن وهي مؤرّخة إلى النصف الأول من القرن السادس الميلادي، وقد أشار الباحث كميت عبد الله بأن هذا المشهد الممثل في الكنائس من شمال سوريّة ربما يستحضر المعموديّة[1]، فالمعمّدون الجدد المكنّى عنهم بالزوجين من الحملان اللذين يحيطان بالإناء يمثّلان القادمين الجدد إلى الملكوت السّماوي.

أما بالنسبة لحملين متقابلين على طرفي شجرة فاكهة محوريّة فيبدو أن هذا المشهد ذو بواعثٍ محليّةٍ؛ فتفسير هذا المشهد في فترة الدين المسيحي في الشّرق الأدنى بشكلٍ عام وفي سوريّة بشكل خاص يرتبط بدون شك برمزيّة شجرة الفاكهة[2]، فإنّ تمثيلات الأشجار الحاملة للثمار دلالة لحماية الانسان من الموت، وهي تمهّد للمعمّدين الجدد بفعل المعموديّة للخلاص من الخطيئة في الفردوس: " *طوبى للذين يصنعون وصاياهُ لكي يكون سلطانهم على شجرة الحياة، ويدخلوا من الأبواب إلى المدينة* " (رؤيا يوحنّا اللاهوتي، الاصحاح ٢٢، الآية ١٤).

" وفي وسط سوقها وعلى النّهر من هنا ومن هناك شجرة حياة تصنع اثنتي عشرة ثمرةً، وتعطي كلّ شهرٍ ثمرها، وورق الشّجر لشفاء الأُمم " (رؤيا يوحنا اللاهوتي، الاصحاح ٢٢، الآية ٢).

فيمكن القول بأنّ هذه الشّجرة هي شجرة الحياة، وفاكهتها تحمي الانسان من الموت، ويتمّ تقديمها إلى المعمّدين حديثاً والفائزين الذين ترمز إليهم الحملان التي أثارت مكانهم.

_ مشهد غزالين أو أيلين: إنّ تمثيلات الأيل عديدة جداً في الفنّ المسيحي، فهي ترمز للروح المسيحيّة المرتوية من نبع الحياة لأنها تتعلق بالأيائل وهي على أهبة الارتواء[3]، ويوضّح هذه المشاهدة ما جاء في العهد القديم:

" كما يشتاق الأيل إلى جداول المياه هكذا تشتاق نفسي إليك يا الله، عطشت نفسي إلى الله، إلى الإله الحي، متى أجيءُ وأتراءى قدام الله " (المزمور ٤٢، الآية ١).

بالنسبة لمشهد غزالين أو أيلين متقابلين على طرفي إناء، فإنّ هذا الأمر يشبه مشهد الحملين المتقابلين على طرفي إناء، وهو بدون شك يتعلق بصورة تجسّد المعمودية[4]. وبذلك يمكن أن نستنتج أنّ مشهد الغزالين أو الأيلين المتقابلين على طرفي شجرة مثمرة يشبه أيضا مشهد الحملين

[1] - Komait، Abdallah, 2014، p.311.
[2] - Komait، Abdallah, 2014، p.311.

[3] – سيرينغ، فيليب، ١٩٩٢، ص ١٠٨.

[4] - Komait، Abdallah, 2009، p. 376.

المتقابلين على طرفي شجرة مثمرة ليرمز إلى المعمدين الفائزين بالفاكهة التي تحمي الانسان من الموت في جنّة الخلود.

أما بالنسبة لأيلين متقابلين على طرفي نسر كما في لوحة معرة بيطار، فإنّ ذلك تشكيلٌ نادر وقد عُرف في فسيفساء طيبة الإمام، حيث يوجد مشهدٌ لأيلين يتقابلان على طرفي نسر أحدهما يشرب من أنهار الجنّة، وقد فُسّر هذا المشهد في فسيفساء طيبة الإمام بأن النسر يُمثّل المسيح على الأرجح ويحيط به عمد جدد أصبحت تدلّ على الفائزين في مملكته السّماويّة[١]. أي أن الأيلين يمثّلان الفائزين الذين يشربون من ماء الحياة، والنسر الذي يفترش جناحيه هنا يرمز للمسيح والقيامة.

" *الذي يشبع بالخير عمركِ فيتجدّد مثل النّسر شبابكِ* " (المزمور ١٠٣، الآية ٥).

_ مشهد ثورين: إن مشهد ثورين متقابلين على طرفي آنية موضوعة على عمود كما في لوحة أم حارتين هو أمرٌ جديد في الفسيفساء السّورية، وإننا نجد في فسيفساء من الأردن مشهداً مشابهاً لثورين متواجهين ولكن على طرفي أشياء أُخرى محوريّة، فهناك من كنيسة صغيرة (يتولوكوس) في مونت بيلو من مأدبا أيضاً نجد مشهد لثورين متقابلين أمام معبد يعقوب تُؤرّخ إلى ٦٠٣-٦٠٨م[٢]، أيضاً هناك لوحات فسيفسائيّة تحمل مشهد ثورين متقابلين على طرفي مذبح موجودة في كنيسة لوط في المخيط وفي ماعين وفي صياغة من مأدبا، وهناك كتابة مرافقة في كلٍّ من المخيط وصياغة تفسّر الهدف من وضع هذه الزّخرفة، فكان النّقش اليوناني المرافق لها هو: " *حينئذٍ يقربون على مذبحك العجول* "[٣] وهو نص من الكتاب المقدّس (المزمور ٥٠، الآية ٢١).

وإذا أردنا معرفة الأصل التصويري لمشهد ثورين متقابلين على طرفي آنية موضوعة على عمود فإننا نجد أن هذا الباعث عُرف سابقاً في فن الجّنازة، هذا الذي ترك لنا لمحةً لمثالٍ مطابق لفسيفسائنا رُسم على حائطٍ من هيبوجيوم في إيطاليا، وهي مؤرّخة إلى القرن الرابع الميلادي[٤]. أما بالنسبة للرمزيّة فحسب آية المزمور السابقة المرافقة للمشهد فمن المؤكّد أن هذا المشهد هو صورة مجازيّة لتقديم الأضاحي، فالثيران رمزٌ للذبيحة التي تُقدّم يوميّاً في الهيكل على المحرقة

---

[1] - Komait، Abdallah, 2014، p. 307، fig.9.

[٢] – بيشريللو، ميشيل: ١٩٩٣، مأدبا كنائس وفسيفساء، ت: ميشيل صباح وآخرون، دار النشر للبوليين، ميلانو، ص١٦٣.

[٣] – بيشريللو، ميشيل: ١٩٩٣، ص٧٢.

[4] - Komait، Abdallah, 2009، p. 375.

التي تُرسم بشكل مصغّر وعليها النّار المتأجّجة استعداداً للتّقدمة، ونحن نعتقد أنّ مشهد ثورين متقابلين على طرفي عمود يحمل آنية يأخذ معنى استدعاء الخصوبة وذلك من خلال ما نشاهده في لوحتنا من طائرين يتغذيان على الرائق الجنسي لهذين الثورين الضخمين وهو رائق الأضاحي للتبريك بقدسيتهما.

إنّ مشاهد التّناظر بين الحيوانات على طرفي جسم محوري هي واحدة من أكثر خصائص الفسيفساء في الشّرق الأوسط وخاصةً في سوريّة خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديّين، فهذا المشهد يشير إلى هويّة شرقيّةٍ قويّةٍ مؤكّدةٍ من خلال النّقوش السريانيّة التي تظهر عليها[1]. ومن خلال لوحاتنا قيد الدّراسة نجد أنّ هذه المشاهد انتشرت بشكلٍ كبيرٍ في كنائس الشمال السوري، ويمكن أن يكون لها دلالات رمزيّة تتعلّق بفكرة جنّة الخلود من خلال مشاهد مقتبسة من الكتاب المقدّس كفكرة القيامة والمعموديّة وغيرها.

٢_ المشاهد الحيوانيّة في وضع السّلام:

يتشكّل هذا النوع من المشاهد من حيوانات مفترسة ومسالمة تعيش مع بعضها البعض في جوٍّ يُثير سلاماً رائعاً، وهنا لدينا لوحتين تُمثّلان هذا السّلام: الأولى من الهوّات وهي تعرض الحيوانات في عمودين بشكلٍ متواجه بين الحيوانات المفترسة والعاشبة، أما اللوحة الثّانية فهي لوحة فركيا (١) من المدفن الكهنوتي، وهي تعرض أربعة حيوانات عاشبة تقابل أربعة حيوانات مفترسة يفصل بينها أشجار مثمرة.

دراسة الأصل التصويري والرّمزي:

لدينا في اللوحتين السابقتين من هوات وفركيا المدفن الكهنوتي مشهدين يمثّلان وضعاً مسالماً للحيوانات، حيث نشاهد الحيوانات مشكّلة في عمودين لتجمع بين الحيوانات المفترسة والمسالمة بوضعيّة التّقابل فيما بينها، وعند التّمعّن في المشهد من لوحة فركيا المدفن الكهنوتي نستطيع التّفكير بأنّ هذه الحيوانات تُثير جوّاً حقيقيّاً من الجنّة الدّنيويّة، وهذا الاختيار لتمثيل الحيوانات المفترسة والعاشبة في بيئةٍ سلميّةٍ يستحضر مرور نصٍّ من الكتاب المقدّس يصف الفردوس الأرضي حيث تجتمع كل من الحيوانات المفترسة والعاشبة جنباً إلى جنبٍ وتتعايش بسلام.

[1] - Balty، Janine, 1977، p.132.

" فيسكن الذّئب مع الخروف ويركض النّمر مع الجدي والعجل والشّبل والمسمَّن معاً وصبيٌّ صغيرٌ يسوقها، والبقرة والدبّة ترعيان، تربض أولادهما معاً والأسد كالبقر يأكل تبناً "
(أشعيا، الاصحاح ١١، الآيات ٦-٧).

نلاحظ أنّ فسيفساء فركيا المدفن الكهنوتي تمثّل المملكة المسالمة التي أثارتها آيات أشعيا من الكتاب المقدس، والتي تتوافق بشكلٍ كبير مع الوصف الوارد في النّص، فقط العبارة الثالثة من النص غير مصورة، كما تمّ ادخال عناصر من الفردوس على هذه الفسيفساء مثل أشجار الفاكهة والزهور.

إنّ موضوع الحيوانات المفترسة والعاشبة التي تعيش مجتمعة في الفردوس الأرضي قد أُثبتت سابقاً في الكنائس البيزنطيّة، وهي مصحوبة بنقوش من آيات أشعيا في الكتاب المقدّس، كما في كنيسة كارليك karlik جنوب تركيّا في كيليكيا[1]، حيث تتجلّى فيها كل أزواج الحيوانات الموصوفة في آيات أشعيا. وأيضاً في فسيفساء مأدبا في الأردن في كنيسة الأكروبوليس في قرية ماعين عُثر على مشهد يتألّف من ثورٍ وأسدٍ يتقابلان على طرفي شجرة في وضعٍ مسالم مع وجود نص كتابي يوناني مرافق للمشهد وهو آية مقتبسة من سفر أشعيا:

" *الذّئب والحمل يرعيان معاً والأسد يأكل التّبن كالبقر* " (أشعيا، الاصحاح ٦٥، الآية ٢٥)[2]

أيضاً نجد المشهد ذاته لأسدٍ وثورٍ يواجهان بعضهما البعض على جانبي نبات في وضعٍ مسالم في منزل فريد المصري في مأدبا[3]. وهناك مثالٌ آخر من سوريّة يشير إلى مملكة السّلام في الجنّة الدنيويّة في إحدى اللوحات الفسيفسائية المعروضة في متحف حماة والمؤرّخة بكتابة تكريسيّة يونانيّة إلى ٤٨٩-٤٩٠م[4] حيث نجد حديقةً من الحيوانات المفترسة والمسالمة تتعايش بسلام. وبذلك نجد أنّ تفسير هذه المشاهد هي تمثيلاً مجازيّاً للجنّة الدّنيويّة حيث الحيوانات المفترسة والعاشبة تعيش بسلام، وهو السّلام الموعود من قبل الأوفياء للمسيح.

ونحن نلاحظ أن المشاهد التي تكون مستوحاة من الكتاب المقدس تكون ممثلة في الكنائس في غالبيتها، أما فسيفساؤنا فقد مثلت في مدفنٍ كهنوتي، وهو عبارة عن غرفة جنائزيّة، وكما نعلم أن

---

[1] - Komait، Abdallah, 2016، p.6.

[2] – بيشريللو، ميشيل: ١٩٩٣، ص٢٣١.

[3] - PICCIRILLO، Michele: 1993، The mosaics of Jordan، Amman، p. 78، fig. 139.

[4] - Komait، Abdallah, 2014، p. 203، fig. 7.

خصوصية الموزاييك تتعلق بسياق العمارة، لذلك فإنه من الواضح أن هذا الموضوع الموصوف مرتبط بوظيفة الغرفة، فنعتقد أن هذا المشهد هو تمثيلاً للجنة فيما بعد الموت أي الحياة الأبدية في الآخرة، فهذا المشهد له خصوصية معينة لأن الفسيفساء الجنائزيّة نادرة جداً في سوريّة في أوائل العصر البيزنطي[١].

أما عن اللوحة الفسيفسائية الثانية من هوات فإننا نجد أن الحيوانات يتم تمثيلها كل من المفترس والمدجن بوضعٍ مسالم ولكن بشكل عمودي ليس له نظام واضح. إن هذا النموذج من الزينة مُثل في الفن الفسيفسائي ابتداءً من النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي وخلال القرن السادس الميلادي[٢]. في هذا المشهد نجد أن الحيوانات مُثلت في مواقف سلميّة، يهيمن عليها نسر يقف في القمة مع العنقاء. هناك مثال مشابه لفسيفسائنا من كنيسة ميخائيليون في حورته[٣]، يمثل هذا المشهد صورةً لآدم يجلس على العرش محاط بشجرتين من السرو تحيط به حيوانات حقيقية وخرافية ومنها المفترس والمسالم تظهر عليها حالةٌ من الخضوع، ويوجد جانب شجرة السرو طائر العنقاء على خلفية مزينة بالنباتات والزهور. لقد قام الباحث كميت عبدا لله بإجراء مقارنة بين هذين المشهدين معتبراً أن النسر يحل بديلاً عن آدم الذي يرمز إلى السيد المسيح، ليستنتج أن مشهد الحيوانات في فسيفساء هوات يمثل الجنة حيث آدم يُرمز له بواسطة النسر مُعلناً عن عالمٍ جديدٍ يسوده السلام[٤].

٣_ مشهد آنية تخرج منها أغصان الكرمة تحضن طيوراً وحيواناتٍ مسالمة:

لدينا لوحتان تُمثّلان مشهد آنية تخرج منها تلافيف وأغصان الكرمة لتشكل جامات تحتضن طّيوراً وحيواناتٍ مسالمة:

- فسيفساء فركيا التي كانت ترصف أرضيّة غرفة في دير.
- فسيفساء الحنية من كنيسة أم حارتين.

---

1 - Komait، Abdallah, 2016، p.7.

2 - Komait، Abdallah, 2009، p.75.

٣ – كانيفيه، بيير، تيريزا، ماريا: ١٩٧٧–١٩٧٨، موسما التنقيب الأثري في (حورته) أفاميا في عامي (١٩٧٤–١٩٧٥)، الحوليات الأثرية السورية، ت: بشير زهدي، المجلد٢٧–٢٨، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ص ٣٣٩.

4 - Komait، Abdallah, 2009، p.81.

- دراسة الأصل التّصويري والرّمزي:

إنّ نمط زخرفة أغصان وأوراق الكرمة التي تخرج من المزهريات لتحيط بالطيور الهادئة والحيوانات المألوفة عرفت في سورية نجاحاً ملحوظاً جداً من أجل الزّينة انطلاقاً من منتصف القرن الخامس الميلادي[1]، ولهذا الباعث أصل وثني قد استخدمه المسيحيون الأوائل في المدافن السّردابيّة في القرن الثّالث الميلادي[2].

ويجب أن لا نغفل عن القيمة الرّمزيّة التي للكرمة في نصوص العهد القديم من الكتاب المقدّس، حيث تكون الكرمة دلالة على شعب الله وعلى يسوع نفسه وصلته الوثيقة بالمؤمنين: "كرمةً من مصر نقلتَ، طردتَ أمماً وغرستها، هيّأتَ قدامها فَأَصَّلَتْ أصولها فملأت الأرضَ، غطّى الجبال ظلُّها وأغصانها أرز الله، مدّت قضبانها إلى البحر وإلى النّهر فروعها، فلماذا هدمتَ جدرانها فيقطفها كل عابري الطريق، يفسدها الخنزير من الوعر ويرعاها وحش البريَّة، يا إله الجنود ارجعنَّ اطّلِع من السماء وانظر وتعهّد هذه الكرمة " (المزمور ٨٠، الآيات ٨-١٤).

كما أنّ نبتة الكرمة ذُكرت في آيات العهد الجديد من الكتاب المقدّس لترمز إلى السيد المسيح بالنسبة للمسيحيين الأوائل لأنها تجسّيد للمسيح حين قال:

" أنا الكرمةُ الحقيقيّة وأبي الكرّامُ، كل غصنٍ فيَّ لا يأتي بثمرٍ يُنقّيهِ ليأتي بثمرٍ أكثر، أنتم الآن أنقياءُ لسبب الكلام الذي كلّمتُكُمْ بهِ، أُثبتوا فيَّ وأنا فيكم، كما أنّ الغصنَ لا يقدرُ أن يأتي بثمرٍ ذاتهِ يَثْبُتُ في الكرمةِ، كذلك أنتمْ أيضاً إن لم تثبتوا فيَّ، أنا الكرمة وأنتم الأغصانُ، إن كان أحدٌ لا يثْبُتُ فيَّ يُطرحُ خارجاً كالغصن فيجفُّ ويجمعونهُ ويطرحونهُ في النارِ فيحترق ".

(إنجيل يوحنّا، الاصحاح ١٥، الآيات ١-٦).

لدينا في شمال سورية عددٌ من اللوحات الفسيفسائيّة التي يعود تاريخها إلى القرنين الخامس والسادس الميلاديين تحمل نفس الزّخرفة ولكنّ تمّ تصويرها بأشكالٍ مختلفة، فبالإضافة إلى المثالين الموجودين في لوحاتنا من دير فركيا وكنيسة أم حارتين يوجد لوحة من كنيسة عين الباد تعود إلى القرن السادس الميلادي[3]، ولوحة أخرى من الهوّات تُؤرّخ إلى ٥٦٨-٥٦٩م[4].

---

[1] - Balty، Janine, 1995، p. 107.
[2] - Komait، Abdallah, 2014، p. 314.
[3] - Doncell ،Pauline Voute , 1988، P. 16-18، fig. 1.
[4] -Doncell ،Pauline Voute , 1988، P. 142، fig. 112.

كما استُعمل هذا الأسلوب في كنيسة الامبراطور جستنيان في مدينة صبراته في ليبيا، حيث جسّدت آنية ضخمة تخرج منها أغصان الكرمة المتشابكة على كامل الأرضيّة بتقسيمات وزّعت توزيعاً منتظماً تتخلّلها الحيوانات الأليفة والطيور خاصّةً طائر الفينيكس وقد نُفّذت في القرن السادس الميلادي[١].

وهكذا نجد أن تمثيل أغصان وتلافيف الكرمة المحيطة بالطيور والحيوانات لزخرفة الأرضيات وخاصةً الكنسيّة تُعطينا قوّةً ذات دلالة خاصّة، فهي ربما تقدّم مع الإناء إشارة للفردوس الأعلى، وقد أكّدنا سابقاً أنّ الأحواض المحاطة بطائرين ترمز إلى القيامة أو الانبعاث بعد الموت، فربّما تكون الطيور والحيوانات المألوفة المحاطة بلفائف وأغصان الكرمة ترمز إلى المؤمنين ذوي النفوس المباركة الفائزين في الفردوس الأعلى.

ثانيا_ المشاهد القتاليّة بين الحيوانات:

لدينا العديد من اللوحات التي تمثّل مشاهداً قتاليّةً، وهي متنوّعة سنقوم بتصنيفها حسب موضوعاتها إلى مشاهد مطاردة ومشاهد مواجهة ومشاهد افتراس، بالإضافة إلى مشهد يجمع عدة وضعيات، وهي كالتالي:

١_ مشاهد المطاردة:

_ فسيفساء الصّحن من الكنيسة الشّمالية في التمانعة:

تمثّل هذه اللّوحة مشهد مطاردةٍ يتألّف من ستّة حيواناتٍ بريّةٍ أكثرها مفترسةٌ تُطارد بعضها (الشكل ٣٠) وهي:

- في الجهة الجنوبية من المشهد نرى دباً كبير الحجم يلاحق حملاً (الشكل ٣٠-أ).
- في وسط المشهد نرى فهداً يلاحق غزالاً ويريد أن ينقضّ عليه (الشكل ٣٠-ب).
- في الجهة الشّماليّة من المشهد نرى أسداً يلاحق غزالاً حول شجرة (الشكل ٣٠-ج).

يحيط باللّوحة ثلاثة إطاراتٍ هندسيّة الشّكل، الإطار الأول الدّاخلي عبارة عن مسنّنات قرميديّة على خلفية بيضاء، بالإضافة إلى شريط أسود يحيط بالمشهد المركزي مباشرةً، والإطار الثّاني وهو الأعرض عبارة عن أشكال هندسية متتالية ومنتظمة بالتناوب وهي دائرة بيضاء في داخلها

[١] – عيسى، محمد: ١٩٩٥، الحياة العامّة في المدن اللّيبية القديمة أثناء الاستعمار الرّوماني من خلال بعض نماذج الفسيفساء، مجلّة آثار العرب، العدد ٧-٨، ص١١١.

مربع مسنّن قرميدي، يلي الدّائرة مربّع أسود موضوعٌ على رأسه، هذه الأشكال نُفذت على خلفيّةٍ قرميديةٍ في هذا الإطار، أما الإطار الثالث الخارجي، فهو نفس الإطار الأول الداخلي تماماً عبارة عن مسنّنات قرميدية.

بالنسبة للمشهد المركزي فهو يتألف من ستّة حيواناتٍ تطارد بعضها، وسنبدأ بالوصف من جهة اليسار والتي تمثّل جنوب المشهد بالنسبة للكنيسة حيث نشاهد دبّاً كبير الحجم يُطارد حملاً وهما بحالة القفز والجري، رُصف جسده بالمكعبات الرّماديّة والبيج، له مخالبٌ طويلةٌ واضحةٌ طويلةٌ يركض نحو الحمل الذي يهرب أمامه بسرعةٍ أيضاً، وقد رُصف جسد الحمل بالبني والبيج والقليل من الرمادي، هذه المطاردة بين الدب والحمل تتمّ بشكلٍ دائريٍّ في النهاية الجنوبية من اللّوحة.

في وسط المشهد نشاهد فهداً أرقطاً يُطارد غزالاً وهو بحالة الانقضاض عليه، لكن للأسف هناك بعض التشوهات في جسد الفهد ومقدّمة جسد الغزال، أُطّر الفهد بالأسود ورُصف جسده بالرمادي والرّقاط سوداء اللون، له مخالبٌ تخرج من طرفيه الأماميتين وقد كشّر عن أنيابه البيضاء، أما الغزال فقد رُصف جسده بالألوان: البني والرمادي والأسود، وهما يتّجهان نحو شرق الكنيسة.

في الجهة الشّمالية من المشهد نشاهد أسداً يُطارد غزالاً باتجاهٍ دائريٍّ حول شجرة رمانٍ وقد أُطرا باللون الأسود ورُصف جسد الأسد باللون البني وبعض الخطوطُ السوداء عند الرّقبة، له ذيلٌ طويلٌ يلتفّ خلفه، وقد أظهر مخالبه السوداء يريد الانقضاض على الغزال الذي أخذ يركض أمامه بسرعةٍ فائقة بالاتجاه المعاكس يريد أن يلفّ حول الشّجرة، وقد نُفذ جسد الغزال باللون البني والرمادي، أما الشجرة فقد نُفذ جذعها بالبني والرمادي تحمل أوراقاً كثيفةً نفذت بالبيج والأبيض يحيط بها ظلٌّ رمادي اللون، تحمل ثّمار الرمّان التي نُفذت باللون الأحمر والوردي. نُفّذ المشهد ككلّ على أرضية بيضاء عاجية اللّون مزروعة بالأزهار التي نُفذت بصفوفٍ منتظمة، وتتألف كلّ زهرةٍ من ساقٍ قصيرةٍ وكأسٍ تحمل أزهاراً حمراء، يوجد زهرةٌ وحيدةٌ مخالفة وهي كبيرة الحجم تتألّف من أربع وريقاتٍ حمراء. كما يوجد شكلٌ هندسي صغير بين مشهدي المطاردة الجنوبي والوسط، وهو عبارة عن مستطيل أحمر له قُطران باللون الأسد.

يتقدّم هذا المشهد الكبير نصٌّ كتابيٌّ باللّغة اليونانيّة القديمة، وهو يتألف من ثلاثة أسطر ضمن إطارٍ مستطيلٍ، ولكن للأسف لم يظهر سوى نصفها الجنوبي، وذلك بسبب إنشاء حنيّةٍ فوقه في فتراتٍ زمنيةٍ لاحقة.

_ ترجمة النصّ: الثّلاثون من (شهر) بيريتيوس [...(سنة ؟؟)...] رُصفت هذه الكنيسة المقدّسة جداً [...؟؟...] نُذراً من فُوانّيس وفوكاس [...؟؟...]. (= شهر شباط من سنة ؟؟) [1].

_ فسيفساء الرّواق من الكنيسة الشّماليّة في التمانعة:

اللوحة تمثل مشاهد مطاردة بين الحيوانات بجانب بعضها البعض على امتداد الرواق، حيث نشاهد ثلاثة مشاهد للمطاردة وهي:

– في الجهة الشرقية نرى مشهداً لفهدٍ يطارد غزالاً متّجهان نحو الشرق (الشكل ٣١).

– في الوسط نرى مشهداً آخر لفهدٍ يُطارد غزالاً أيضاً ويريد الانقضاض عليه (الشكل ٣٢).

– في الجهة الغربية نرى مشهداً آخر لدبٍّ كبير الحجم يُطارد غزالاً، ويتّجهان نحو الغرب (الشكل ٣٣). ويفصل بين تلك المشاهد جميعها نباتاتٌ كبيرةٌ تحمل أوراقاً وأزهاراً.

يحيط باللّوحة ثلاثة إطاراتٍ هندسيّة الشكل على طولها من الشرق إلى الغرب. الإطار الأول الدّاخلي بسيط جداً عبارة عن مستطيل مُؤطّر بالأسود ورُصف بثلاثة أشرطة بني وأزرق وبيج. الإطار الثاني الأوسط هو الأعرض يتألف من معيّنات اصطفّت بشكل متتالي ومنتظم على رؤوسها، رُصفت بالأسود والبني والبيج، على أطراف هذا الصفّ من المعيّنات يوجد أنصاف معينات أخرى رُصفت ملاصقةً لها بشكلٍ معاكس، أما الإطار الأخير الخارجي فهو عبارة عن شريط عريض بني اللون.

سنبدأ بوصف الحيوانات ابتداءً من المشهد في الجهة الشرقيّة من الرّواق، وهو عبارة عن فهد أرقط يطارد غزالاً متّجهان نحو الشّرق، بالنسبة للفهد فقد نُفّذ فاغر الفاهِ بحالة الوثب رافعاً طرفيه الأماميين نحو الأعلى أما الطرفين السفليين فقد ارتكزا على الأرض، أُطّر بالأسود ورُصف جسده بالرمادي والبني والرقاط سوداء اللون. أما الغزال فقد نُفذ راكضاً أمام الفهد هارباً منه رافعاً أطرافه الأربعة عن الأرض، وقد أُطّر بالأسود ورُصف جسده بالبني والأصفر خردلي، له قرنان أسودان وأظلافٌ رماديةٌ، لقد نُفذ هذان الحيوانان على خلفيّةً مزروعة بالأزهار بشكلٍ عشوائيٍّ تتكون كل زهرةٍ من ساق قصيرةٍ وكأسٍ يحمل زهرةً حمراء.

[1] – جغنون، ملاتيوس: ٢٠١١، دراسة حول فسيفساء التمانعة، مهد الحضارات، العدد ١٣–١٤، المديريّة العامّة للآثار والمتاحف، دمشق، ص ١٤٨.

بالنّسبة للمشهد الثّاني في وسط الرّواق فهو يتألف من فهدٍ أرقط يلاحق غزالاً، وقد نُفذ الفهد بحالة الانقضاض رافعاً أطرافه الأماميّة فاغر الفاه، وقد برزت مخالب أطرافه، أُطّر باللون الأسود ورُصف جسده بالأزرق والرمادي ونُفّذت أنيابه باللون الأبيض، وعلى كامل جسده رُقاطٌ سوداء اللّون، يوجد تحت الفهد شكلٌ هندسيٌّ عبارة عن متوازي الأضلاع مسنن الحواف بالألوان الأسود والأبيض والبني. أما الغزال فقد نُفّذ هارباً يقفز أمام الفهد رافعاً أطرافه عن الأرض من شدّة السرعة، أُطّر كامل جسده بالأسود ورُصف بالبني والترابي والأصفر خردلي والقليل من الأزرق. توجد نباتات كبيرة الحجم تحمل الأوراق والأزهار، واحدةٌ خلف الفهد وثلاثة نبتات تفصل بين الفهد والغزال، وثلاثةٌ أخريات أمام الغزال، وقد نُفذت الساق والأوراق بالأسود والرمادي، أما الأزهار فقد نُفذت بالأحمر والوردي. كما يُحيط بالفهد والغزال من الأعلى والأسفل تعرّجاتٌ تشبه الموجات رُصفت بعدّة ألوان منها البنية والبيج ومنها الزرقاء والبيضاء.

المشهد الأخير في هذه اللّوحة، وهو الذي رُصف في الطرف الغربي من الرواق يتألف من دبٍّ كبير الحجم يلاحق غزالاً باتجاه الغرب، نُفّذ الدبّ بارز العضلات فاغر الفاهِ بارز المخالب، يريد أن ينقضّ على غزالٍ يركض أمامه هارباً وقد رفع طرفيه الأماميين نحو الأعلى وركّز الطرفين الخلفيين على الأرض، أُطّر جسده بالكامل بالأسود ورُصف بالألوان الأزرق والرمادي والأبيض. أما الغزال فقد نُفذ يقفز بسرعةٍ هارباً من الدبّ وقد رفع أطرافه عن الأرض، ولكن للأسف فُقد رأسه بسبب التخريب، أُطّر كامل جسده بالأسود ورُصف بالبني والأصفر خردلي. يوجد نبتتان كبيرتان بين الدبّ والغزال تتألف كل نبتةٍ من ساق وأوراقٍ سوداء تحمل أزهاراً حمراء ووردية. كما يوجد أمام الغزال أيضاً نبتةٌ كبيرةٌ تشبه الشجيرة وقد خُرّبت أزهارها. يحيط بهذين الحيوانين أيضاً بروزاتٌ كبيرةٌ وصغيرةٌ تشبه الموجات من الأعلى والأسفل وهي نفسها في المشهد الأوسط من اللوحة.

_ **فسيفساء النّيحة:** يحيط بالمشهد المركزي ثلاثة إطارات، الإطار الأول الدّاخلي بسيط جداً، عبارة عن مستطيل خالٍ من الزّخارف، نُفّذ بأشرطة ملونة بالأسود، الرمادي، الأحمر، الأصفر، البيج، البني والأبيض على الترتيب من الداخل نحو الخارج، الإطار الثّاني الأوسط عريض وهو عبارة عن أشكالٍ هندسية تتألّف من معينات ودوائر معقودة بشكل هندسي ضمن إطار خطّي ثانوي مزدوج باتصالٍ مع العقد، وفي داخل المعينات يوجد معينات أصغر، وداخل كلّ معين

يوجد دائرة مع شكلين بيضويين على طرفيها، وفي وسط الدوائر توجد زهرة مؤلّفة من أربع وريقات نُفذت بالألوان: الأسود والرمادي والأحمر، أما الإطار الخارجي فهو بسيط عبارة عن شريط بيج خالٍ من الزخارف (الشكل ٣٦).

المشهد المركزي عبارة عن مشهد مطاردة يتألّف من أربعة حيوانات تتوسّطهما شجرة، وهي تشكّل نسقين، النسق السفلي يتألف من كلب كبير من جهة اليمين له عقدٌ أحمر من الجواهر، نُفّذ بحالة الجري على يمين الشجرة يُلاحق أرنباً يفتح فمه ويرفع أطرافه الأماميّة عن الأرض بشكلٍ متباعد، أما السفلية فهي تنتصب على الأرض على رؤوس أصابعه، وقد برزت مخالبه بشكلٍ واضح، أُطّر كامل جسده بالأسود ورُصف بالرمادي والأبيض. أما الأرنب فهو كبير الحجم نُفّذ بحالة الجري قافزاً أمام الكلب على يسار الشجرة، تحطّ رؤوس أصابعه على الأرض وتبرز مخالبه بشكلٍ واضحٍ وهو يحني أطرافه الأماميّة رافعاً أُذنيه الطّويلتين إلى الأعلى، أُطّر كامل جسده بالأسود ورُصف بالبني والبيج والأصفر. بالنسبة للنسق العلوي فهو يتألف من طائرٍ يقف بشكلٍ مقلوبٍ في جهة اليمين من اللّوحة، وهو يجسّد ديك الحبش الذي نُفّذ بحالة المشي نحو خارج اللّوحة ولكن بشكلٍ مقلوب رأسه نحو الأسفل، أُطّر كامل جسده بالأسود ورُصف ريشه بالألوان: الأحمر، الوردي، البني والرمادي، وفي الطرف المقابل في الجهة اليسرى من المشهد نشاهد أرنباً كبير الحجم نُفذ بحالة الجري السريع قافزاً باتجاه اليسار رافعاً أطرافه الأمامية عن الأرض بشكلٍ متباعد، أما الأطراف الخلفية فقد انتصبت على الأرض على رؤوس الأصابع بشكلٍ متقارب، له أُذنان طويلتان تمتدان نحو الخلف، وقد أُطّر كامل الجسد بالأسود ورُصف بالبني والبيج والأصفر خردلي. في وسط المشهد توجد شجرةٌ تأخذ موقعاً محورياً، وهي رفيعةٌ وطويلةٌ رُصف جذعها بالبني والبيج تتفرّع الأغصان نحو الأعلى لتحمل القليل من الأوراق المتوزّعة والمرصوفة بالبني والبيج، كما يوجد نبتتان الأولى في الزّاوية اليسرى أسفل المشهد والأخرى تحت الأرنب في أسفل اللّوحة، تحملان أزهاراً حمراء ووردية وهي تُجسّد أزهار اللّوتس. وقد نُفّذ المشهد ككلّ على أرضية بيضاء كريم مزروعة ببراعم الزهور التي تتوزّع بشكلٍ مختلف، تتألف كل منها من ساق قصيرة وكأسٍ يحمل الزهرة حمراء.

نُلاحظ في الجهة اليمنى من المشهد اختلافٌ في الرّصف واقتصاصٌ من المشهد الأساسي، وهذا يُفسّر إضافة هذا الجزء المختلف بوقتٍ متأخرٍ عن الرّصف الأولي للأرضيّة باستخدام قطع الفسيفساء الأصلية المعاد استخدامها لترسم مربّعات متناوبة اللّون على شكل رقعة الشطرنج مع

مربعات مركزية، وهي على الغالب الطريقة الأسهل لإصلاح جزءٍ كان معطوباً من الأرضية، رُصفت هذه المربعات بالمكعبات البنية والبيج مع إطارات بصفوفٍ من المكعبات السوداء.

_ **فسيفساء الهوات:** يحيط بالمشهد الرّئيسي ثلاثة إطاراتٍ متنوعة الإطار الأول الداخلي: مزين برسوم الصليب المعقوف البسيط متكرّرة على طول الإطار نُفذت باللون القرميدي على خلفيّةٍ بيج، والإطار الثاني الأوسط: هو الأعرض مُجسّد من مربعات مجدولة مع بعضها ومتكرّرة على طول الإطار، وهذه الجديلة التي تكوّن المربعات تكوّنت من جدل شريطين ببعضهما، في داخل كل مربع يوجد زهرةٌ مكونة من أربع وريقات، نُفذ هذا الإطار بالألوان: أسود، أخضر، أصفر، بيج، أحمر ووردي. أما الإطار الثالث الخارجي: عبارة عن مسنّناتٍ خضراء على خلفية بيج (الشكل ٣٩).

المشهد المركزي يتألف من أُنثى فهدٍ مُرقّطةٍ تُطارد مهراً، وقد نُفذت أنثى الفهد بحالة الانقضاض فاغرة الفاهِ مُكشّرةِ الأنياب ترفع أطرافها الأمامية إلى الأعلى وتنتصب الأطراف الخلفية على الأرض، وقد برزت المخالب بشكلٍ واضحٍ من نهايات الأطراف، أُطّر كامل جسدها بالأسود ورُصفت بالبني والأخضر والرقاط باللون الأسود. كما نُفذت الأنياب بالمكعبات البيضاء داخل الفم المفتوح الذي نُفذ بالمكعبات الحمراء، والأنف عبارة عن نقطةٍ كبيرةٍ حمراء والعين دائريّة بيضاء، كما نشاهد أربع أثديةٍ نُفذت باللون القرميدي. أما المهر فقد نُفذ بحالة الهلع هارباً من أنثى الفهد يركض وهو يلفّ رأسه إلى الخلف لينظر إلى أنثى الفهد ورمقها بنظرة التّوسل والخوف رافعاً أذناه إلى الأعلى، وقد ارتفعت أطرافه الخلفيّة إلى الأعلى أما الأماميّة فقد انتصبت على الأرض، أطّر كامل جسده بالأسود كما يظهر عضوه الذكري بشكلٍ واضح. فوق المهر يوجد بطّةٌ كبيرة الحجم تمشي نحو خارج اللّوحة أُطّرت بالأسود ورُصفت بالأخضر والبني والبيج، وأمام البطّة نبتةٌ تتألف من ساقٍ وأوراقٍ خضراء تحمل زهرةً حمراء اللون، كما يوجد تحت أُنثى الفهد بطّةٌ صغيرةٌ بحالة المشي تُشير بمنقارها إلى براعم من الزهور وقد نُفذت بالأخضر والأحمر والوردي والبيج، ورُصفت النبتة بالأخضر وهي تحمل برعمين من الأزهار الحمراء، ويوجد تحت المهر بطّتان متقابلتان بحالة التّناظر تُشيران بمنقاريهما إلى زهرتين.

تتوزّع في أنحاء اللّوحة أشكالٌ هندسيّةٌ متنوّعةٌ، حيث نشاهد تحت أنثى الفهد كرةٌ كبيرةٌ قسّمت إلى أجزاء قُسمت بثمانية أقطار إلى أقسامٍ متساوية وتوجد بعض الخطوط المنحنية على حوافها،

وقد نُفذت باللون القرميدي. كما يوجد خمسةٌ من متوازيات الأضلاع المتماثلة ذوات الحواف المسنّنة نُفذت بصفوفٍ من الألوان: الحمراء والبيج والخضراء ثمّ البيج على التتالي من الخارج نحو الداخل، الأول فوق أُنثى الفهد نحو الزاوية العليا في يمين اللّوحة، والثاني تحت أطراف أنثى الفهد الخلفية، والثالث تحت أطراف المهر الخلفية، أما الرابع فقد نُفذ في زاوية اللّوحة العليا من جهة اليسار، والأخير نُفذ أمام رقبة المهر، كما توزّعت القليل من براعم الزهور ذات الساق القصيرة والكأس في أرجاء اللّوحة.

_ فسيفساء الصحن في كنيسة بابولين:

_ المشهد الأول: يحيط باللوحة إطاران بسيطان جداً، الإطار الأول الداخلي عبارة عن شريط بني خالي من الزخارف، والإطار الثّاني عبارة عن شريط أبيض اللون خالٍ من الزخارف أيضاً (الشكل ٤٢). المشهد المركزي يتألف من دبٍّ كبير الحجم يطارد خنزيراً، وقد نُفّذ الدبّ بحالة الانقضاض على الخنزير رافعاً طرفيه الأماميين نحو الأعلى، أما طرفاه الخلفيان قد انتصبت على الأرض، فاغر الفاه تظهر أنيابه كما تبرز مخالبه بشكلٍ واضحٍ من نهايات أطرافه، أُطّر كامل جسده بالأسود ورُصف بالرمادي، عينه مفتوحةٌ نُفّذت باللون الأبيض والأسود. أما الخنزير فقد نُفذ هارباً أمام الدبّ تظهر على ملامح وجهه حالةٌ من الهلع قافزاً رافعاً أطرافه الأمامية نحو الأعلى مثبتاً أطرافه الخلفيّة على الأرض، أُطّر كامل جسده بالأسود ورُصف باللون الرمادي وعينه مفتوحةٌ بيضاء، ويوجد تخريبٌ صغيرٌ عند مؤخرته، لقد نُفذّ المشهد ككلٍّ على خلفيّةٍ بيضاء خالية من أيّة زخارف.

_ المشهد الثاني: يحيط باللّوحة إطارين بسيطين جداً، الأول عبارة عن شريط بني خالٍ من الزخارف يحيط به من الداخل والخارج خطٌّ أسود، والإطار الثّاني شريط أبيض خالٍ من الزخارف أيضاً (الشكل ٤٣).

المشهد المركزي عبارة عن أسدٍ يُطارد غزالاً، وقد نُفذ الأسد فاغر الفاه بحالة القفز يريد الانقضاض على الغزال، أطرافه الأمامية منحنيةً نحو الأعلى والخلفية منتصبةً على الأرض، ذيله طويلٌ ملتفٌّ على ظهره نحو الأمام، أُطّر كامل جسده بالأسود ورُصف بالبني والبيج والأصفر خردلي وقليلٌ من الرمادي، يُكشّر عن أنيابه التي تظهر بشكلٍ واضحٍ باللون الأبيض، أما شعر الرّأس فقد تناوبت في تنفيذه عدّة ألوانٍ (الأسود، البيج، البني، الأبيض والأصفر

خردلي). بالنسبة للغزال فقد نُفّذ يركض في حالة هلعٍ هارباً من الأسد، قائمتاه الأماميتان تعلوان الأرض بشكلٍ منحني، أطّر باللون الأسود ورُصف جسده بالبني والأصفر خردلي والرمادي، رقبته طويلةٌ وله قرنان وأظلافٌ باللون الأسود. وقد نُفذ المشهد ككلّ على خلفيّةٍ بيضاء خالية من أية زخارف.

_ **فسيفساء الصحن من كنيسة الصّليب في تل عار:** مشهد حيواني مؤطّر بإطارين هندسيين، وهو عبارة عن نمرٍ يطارد غزالاً ولبوةٍ تطارد حماراً، يفصل بين المشهدين شجرة رمانٍ مثمرة. يحيط باللّوحة إطارين مزخرفين بأشكالٍ هندسيّةٍ متنوعة، الإطار الأول يبلغ عرضه ٤٦سم ويتكون من ثلاثة أشرطةٍ، الشريط الأول الداخلي خالي من الزخارف نُفذ بالألوان: أسود، أزرق، بني، بيج وأسوداً. الشريط الأوسط يحتوي على زخرفة هندسية وهي عبارة عن عدّة دوائر وأشكال بيضويّة مجدولة مع بعضها البعض بالتناوب تتكرّر على كامل الإطار، نُفذت بالألوان السوداء، البيضاء، الحمراء، البنية والسوداء على التّتالي، وقد ضمّت الدوائر بداخلها شكلاً لزهرةٍ نباتيّةٍ تُجسد شكل الصليب تتكون من أربع وريقات حمراء ووردية، أما الأشكال البيضوية فقد ضمت بداخلها شكلاً هندسياً لمعيّن مسنن الحواف نُفذ بالألوان السوداء والزرقاء والبيضاء، يلي هذا الشريط من الأشكال الهندسية شريطٌ بيج خالٍ من الزخارف. الإطار الثاني عرضه ٢٨سم يحتوي على مربعٍ كبيرٍ يضمّ بداخله مربع صغير، وقد نُفذت المربعات باللون الأزرق وتكرّرت على كامل الإطار. المشهد المركزي عبارة عن مشهدين يفصل بينهما شجرة رمانٍ، بالنسبة للمشهد الأول الذي على يمين اللّوحة نشاهد نمراً أرقطاً يطارد غزالاً متجهين نحو الشجرة في مركز اللوحة (الشكل ٥١). لقد نُفذ النمر بحالة القفز والانقضاض فاغر الفاهِ مُكشّر الأنياب رافعاً أطرافه الأمامية نحو الأعلى بارزاً مخالبه بوضوحٍ، أُطر جسده بالكامل بالأسود ورُصف بالأزرق والرمادي ونُفذت الرّقاط على كامل جسده بالأسود. أما الغزال فقد نُفذ بحالة هلعٍ هارباً من النمر، وقد أدار رأسه نحو الخلف ليرمق النمر بنظرة خوفٍ، وقد تباعدت أطرافه عن بعضها مرتفعةً عن الأرض، أُطّر كامل جسده بالأسود ورُصف بالبني والبيج، له قرنٌ واحدٌ منحني نحو الخلف وله أظلافٌ كبيرةٌ وواضحةٌ.

وفي المشهد الثاني على يسار اللوحة نشاهد لبوةً تطارد حماراً متجهين نحو الشجرة في مركز اللوحة (الشكل ٥٢). بالنسبة للّبوة فقد نُفذت بحالة الانقضاض على الحمار، فمها مفتوحٌ ولسانها ممدودٌ مكشّرةٌ عن أنيابها رافعةً أطرافها الأمامية نحو الأعلى، وتبرز مخالبها بشكلٍ واضحٍ في

نهاية الأطراف، أُطّر كامل جسدها بالأسود ورُصفت بالبني والرمادي والبيج، وتظهر الأنياب بيضاء بشكلٍ واضح داخل الفم المنفذ باللون الأحمر. أما الحمار فقد نُفذ بحالة هلعٍ يقفز رافعاً أطرافه الأربعة عن الأرض وأذناه تمتدّان نحو الأعلى، أُطّر كامل جسده بالأسود ورُصف بالمكعبات الزرقاء والبنية والبيج. الشجرة تمثّل محور التناظر بالنسبة للمشهدين في وسط اللوحة، جذعها عريضٌ رُصف بالرمادي والبني، تتفرّع أغصانها بشكلٍ كثيفٍ لتحمل أوراقاً خضراء، أما الثمار فهي تمثّل ثمار الرمان وقد نُفذت كبيرة الحجم باللون الأحمر والوردي (الشكل ٥٣). وقد نُفّذ المشهد ككلّ على خلفيّةٍ بيضاء عاجيّة اللون مزروعةً بالأزهار بشكلٍ منتظم، وتتألف كلّ زهرةٍ من ساق قصيرةٍ خضراء وكأس يحمل زهرةً حمراء.

_ **فسيفساء كفر طاب:** اللوحة عبارة عن سجادة كبيرة مستطيلة الشكل محاطة بإطار أنيق مكوّن من زخارف نباتية تجسّد أوراق الأكانتس على هيئة جاماتٍ تحصر أشكالاً لحيواناتٍ بحريّةٍ وطيورٍ وثمارٍ وفاكهةٍ، وقد رُصفت الأوراق بألوانٍ متعددة الألوان متعدّدة: أخضر، رمادي، بني، أصفر خردلي وأحمر على خلفيةٍ بيضاء، وهي متشابكةٌ مع فروعٍ مليئةٍ بالأزهار والبراعم والفواكه، ويكون هذا الإطار منفصلاً عن اللّوحة المركزيّة، الجانبان موضوعان على الجدار بينما اثنان آخران موضوعان على الأرض، وسنبدأ بوصف الجامات التي تكوّنها هذه النباتات من اليمين إلى اليسار: في الجام الأول يوجد ثلاثة من الجمبري، وفي الجام الثاني يوجد كأسٌ وأوراق الأكانتس تحمل ثمرة رمانٍ حمراء أما الجام الثالثة فإنها تحوي في وسطها قطعة فاكهةٍ صفراء كبيرة الحجم ربما تفاحةٌ معلّقة بأغصان الأكانتس، وتحمل أوراق الأكانتس في هذا الجام على طرفها تفاحةً حمراء، وفي الجام الرابع يوجد طائرٌ من الحمام يلتفت نحو الخلف، ثمّ تأتي الجام الخامسة لتحتوي في داخلها ثمرة رمّانٍ حمراء عُلقت بغصن الأكانتس، كما تحمل الأوراق في هذا الجام على أطرافها ثمرة إجاصٍ صفراء اللون، في الجام السادسة يوجد طائرٌ يجسّد الديك وهو يقف على غصن الأكانتس متجهاً نحو الأمام، ثمّ تحتوي الجام السابعة على ثلاث قطعٍ من الفواكه موضوعة على ورقة الأكانتس وهي تُجسّد ثمار التفاح الحمراء، أما الجام الأخيرة فهي تحتوي على آنيةٍ زجاجيةٍ تشبه الجرة وتحتوي داخلها على أشياء مدورةً صغيرةً وكبيرةً (الشكل٧٣). وهكذا نرى أن هذا الإطار المكون من أوراق الأكانتس مليء بزخارف عديدة ومتنوعة تحيط بلوحة بسيطة وهي عبارة عن مشهد مطاردة مؤلف من أسد يلاحق وعلاً جسمه أرقطاً، وقد مُثلا ضخمين حيث يظهر الأسد بحالة الجري يريد الانقضاض على الوعل، فاغر

الفاهِ مُكشّر الأنياب تبرز مخالبه في نهاية أطرافه، وقد ارتفعت أطرافه الأمامية نحو الأعلى أما الخلفية فقد انتصبت على الأرض على رؤوس الأصابع، وقد أُطّر كامل جسده بالأسود ورُصف بالبني والأصفر خردلي، ونُفّذ شعر رأسه بصفوفٍ سوداء وبنية بالتناوب وله ذيلٌ طويلٌ يلتف نحو الأعلى. أما الوعل فقد نُفذ رشيقاً يقفز أمام الأسد هارباً منه، وأطرافه الأمامية متباعدةً ومنحنيةً ترتفع عن الأرض لشدّة السرعة، وقد أُطّر كامل جسده بالأسود ورُصف بالبني والأصفر خردلي، وعلى جسمه رُقاطٌ سوداء وله قرنان طويلان متشعبان منتصبان نحو الأعلى. لقد نُفذ المشهد ككلّ على خلفيةٍ بيضاء عاجيّة مزروعة بالزهور والبراعم بترتيبٍ معيّن، حيث رُتّبت زهرةٌ ثمّ برعمٌ بالتناوب وفق خطوطٍ أفقيّةٍ متوازية.

٢ _ مشاهد المواجهة:

_ فسيفساء الرواق في الكنيسة الجنوبية في التمانعة: يحيط باللوحة إطارٌ واحدٌ عريضٌ يتألف من مسنّناتٍ كبيرةٍ نُفذت بالمكعبات القرميدّية وباقي الإطار نُفذ بالمكعبات البيج، وهناك صفٌّ من المكعبات السوداء تحيط بالمشهد الرّئيسي وصفٌّ آخر نفذ بالمكعبات السوداء يحيط بالإطار من الخارج (الشكل ٢٥).

المشهد المركزي يتألف من ثورٍ ضخمٍ بارز العضلات يظهر سنامٌ كبيرٌ على ظهره، يقف بحالة المواجهة ليصارع فهداً مقابلاً له، حيث نشاهد الثور من جهة اليمين من اللوحة متّجهاً نحو مركز اللّوحة يريد الانقضاض على الفهد رافعاً أطرافه الأربعة عن الأرض، الخلفيتان بشكلٍ متقارب والأماميتان بشكلٍ متباعد عن بعضهما، يدفع رأسه نحو الأمام يريد أن ينطح الفهد، ، وقد أُطر كامل جسده بالأسود ورُصف بالبني والرمادي والبيج، وله أظلافٌ سوداء كبيرةٌ واضحةٌ وذيلٌ طويلٌ يلتفّ خلفه بشكلٍ متعرّج (الشكل٢٥-أ).

بالنسبة للنمر فقد نُفذ بحالة الهجوم أيضاً في الجهة المقابلة للثور فاتحاً فمهُ بارزاً مخالبه، ترتفع أطرافه الأمامية نحو الأعلى أما الخلفية فقد انتصبت على الأرض، ولكن للأسف هناك تخريبٌ في جسده، وقد أُطر جسده بالكامل بالأسود ورصف بالبني والبيج والرمادي والأسود. نُفذ المشهد ككلّ على خلفيّةٍ بيضاء كريم مزروعة بالأزهار على شكل صفوفٍ منتظمة، وكل زهرةٍ تتألف من ساقٍ قصيرةٍ وكأسٍ يحمل زهرةً حمراء.

_ **فسيفساء تل ترعي: يحيط** باللّوحة إطارٌ كبيرٌ غنيّ بالأشكال الهندسيّة، يتألف من عدة مجموعاتٍ متجاورةٍ وهي تتألّف في الطّرف العلوي من صلبانٍ معقوفةٍ مكوّنة من أربع وحدات، يلي هذه المجموعة مربّعٌ كبيرٌ في داخله دائرة مؤلّفة من عدّة حلقاتٍ متقاطعةٍ، كما يوجد أربع زهراتٍ حمراء في كلّ زاويةٍ من زوايا المربع، يلي ذلك مجموعةً من الصلبان مطابقة للمجموعة السابقة تماماً، يليها مربعٌ يحتوي على مجموعةٍ من الأهرامات المصفوفة بشكلٍ هندسيٍّ منتظمٍ، ثم تأتي مجموعة من الصلبان تطابق المجموعة السابقة، يليها مربعٌ يحتوي على شريطين مجدولين وفي المركز مكعباتٌ بيضاء. أما الطّرف الأيمن فهو يتألف من عدّة مجموعاتٍ أيضاً، في الأعلى مربعٌ في داخله خطوطٌ مسنّنةٌ تأخذ ترتيباً معيّناً، يلي هذه المجموعة إلى الأسفل مربعٌ يحتوي على خطوطٍ هندسيّةٍ مرتّبةٍ بشكلٍ منتظم، وفي الوسط مربعٌ في داخله صليبٌ معقوف، يلي ذلك مجموعة من الخطوط المتتالية على شكل زكزاكاتٍ متتاليةٍ، ثم تأتي مجموعة من الصلبان المعقوفة التي تكون مجموعات من أربع وحدات، وفي أسفل الإطار من الطرف الأيمن مربعٌ كبير يحتوي على وريقاتٍ مصفوفةٍ بشكلٍ منتظم لتشكّل زهرات حمراء ملاصقة لبعضها ضمن تشكيل زخرفي جميل، يليها مجموعة من الصلبان المعقوفة بنفس الترتيب السابق، ثمّ نشاهد مربّعاً كبيراً في داخله يقف طائران من الحمام بحالة المشي يتقابلان بشكلٍ متناظرٍ ويديران رأسيهما نحو الخلف، ويوجد في وسط المربع من الأسفل زهرةٌ تتألف من ساقٍ قصيرةٍ وكأسٍ يحمل زهرةً حمراء، يلي هذا المربع مجموعةً من الصلبان المعقوفة بنفس الترتيب السابق، ثم نشاهد مجموعةً تتألف من خطوطٍ منكسرةٍ تأخذ شكلاً هرمياً مدرجاً نُفذت ضمن إطارٍ مربعٍ، ثمّ تأتي مجموعة من الصلبان المعقوفة نُفذت بنفس الترتيب السابق ولكن هنا تشكل ستّ مجموعات (الشكل٤٩).

يتألف المشهد المركزي من أربعة حيواناتٍ تقف مقابل بعضها بشكلٍ قطريٍّ لتشكل مشهدين للمصارعة في نسقي، النّسق العلوي يتألف من ثورٍ يقف في جهة اليمين يركض قافزاً يريد الهجوم على أسدٍ يقف في الجهة المقابلة له، نُفذ الثور رافعاً أطرافه الأمامية بشكلٍ متباعدٍ أما الخلفية فهي تنتصب على الأرض متقاربةً من بعضها موجّهاً رأسه نحو الأمام، وله ذيلٌ طويلٌ متعرّجٌ خلفه متّجهٌ نحو الأعلى، وقد أُطّر كامل جسده بالأسود ورصف بالرمادي والأصفر خردلي، ولهُ أظلافٌ سوداء واضحة المعالم. أما الأسد فقد نفذ بحالة الهجوم على الثور يريد مصارعته، فاغر الفاهِ مُكشّر الأنياب بارز المخالب رافعاً أطرافه الأمامية عن الأرض بشكلٍ

متباعد مع انثناءةٍ بسيطةٍ، أما الأطراف الخلفيّة فقد انتصبت على الأرض على رؤوس أصابعه، وله ذيلٌ طويلٌ يتّجه نحو الأعلى، لقد أُطّر كامل جسده بالأسود ورصف بالمكعبات البنية والبيج والرمادية يتخللها مكعباتٌ صفراء خردلية، شعر رأسه كثيفٌ جدّاً وأنيابه بيضاء واضحةٌ ضمن فمٍ مفتوحٍ أحمر.

بالنسبة للنسق السّفلي فهو يتألف من نمرٍ أرقطٍ يُصارع حيوان اللّيكورن، يقف النمر في جهة اليمين وقد نُفذ بحالة الهجوم فاغر الفاه مُكشّر الأنياب بارز المخالب، رافعاً أطرافه الأمامية بشكلٍ متباعدٍ بينما تنتصب الأطراف الخلفية على الأرض على رؤوس أصابعهِ، أُطّر جسده بالأسود ورصف بالبني والرمادي والأبيض، أما الرقاط فهي سوداء اللون متوزّعةً على كافّة أنحاء الجسد، أنيابه بيضاءٌ واضحةٌ ضمن فمه المفتوح المنفذ بالأحمر. أما حيوان اللّيكورن فقد نفّذ في الجهة المقابلة للنمر بحالة الهجوم أيضاً موجّهاً قرنه الحاد الطويل نحو النمر يريد أن يصرعه أرضاً، يقفز عالياً رافعاً أطرافه الأربعة عن الأرض بشكلٍ مثني، وقد أُطّر كامل جسده بالأسود ورُصف بالألوان البنية، البيج، الرمادية، الحمراء والبيضاء، وتظهر أظلافه السوداء بشكلٍ واضحٍ أما قرنه فقد نُفذ بخطوطٍ متناوبةٍ بالأسود والبني، وله ذيلٌ قصير يتّجه نحو العلى. يوجد في المشهد العلوي بين الثور والأسد شجرةٌ مثمرةٌ ربما تمثل ثمار الرمان، تأخذ وسطاً محورياً جذعها بنيّ تتفرّع منه الأغصان بشكلٍ كثيفٍ لتحمل هذه الأغصان أوراقاً خضراء وثماراً حمراء اللون، كما توجد نبتةٌ صغيرةٌ على شكل شجيرةٍ خلف الثّور تحمل أوراقاً بنيةً وخضراء. كما نُشاهد خلف الأسد بطّةً صغيرةً تتجه نحو خارج اللّوحة إلى اليسار وقد نُفّذت بحالة المشي، وقد أُطر كامل جسدها بالأسود ورصف ريشها بالأحمر والرمادي. ونلاحظ وجود كرةٍ تأخذ شكلاً هندسياً خلف حيوان الليكورن في جهة اليسار أسفل اللّوحة، وقد قُسّم جسم هذه الكرة إلى ثمانية أقسامٍ بواسطة أقطارٍ سوداء، وقد رُصفت هذه الأقسام بالرمادي والأبيض بالتناوب. نُفّذ المشهد ككلّ على خلفيّةٍ بيضاء كريم رُصفت بشكلٍ حرشفيّ، وهي مزروعة ببراعم الأزهار بتوزيعٍ عشوائي، تتألّف كلّ زهرةٍ من ساقٍ قصيرةٍ وكأسٍ يحمل زهرةً حمراء اللون.

٣ _ مشاهد الافتراس:

_ المشهد الثالث من فسيفساء الهوات: يحيط باللوحة إطارٌ عريضٌ وهو عبارة عن سلسلتين من الضفائر المجدولة والمتداخلة مع بعضها بشكلٍ كثيف، نُفذت الضفائر بأشرطةٍ متداخلةٍ مع

بعضها مرصوفةٍ بالألوان: الأسود، البيج، الأخضر، القرميدي والأحمر بترتيب معيّن (الشكل٤٠). بالنسبة للمشهد المركزي فهو يتألف من أسدٍ ضخمٍ يقفز فوق ثورٍ أضخم منه ليحطّ على رقبته من الأعلى مكشّراً عن أنيابه البارزة التي تغوص في رقبة الثور وتنزل الدماء لتسيل على الأرض، نُفذ الأسد بحالة الافتراس رافعاً أطرافه الأمامية فوق رأس الثور ورقبته، أما الأطراف الخلفية فقد ثبتها على الأرض بارزاً مخالبه بشكلٍ واضح، وقد أُطّر كامل جسد الأسد بالأسود ورُصف بالبني والبيج والأصفر خردلي، وله ذيلٌ طويلٌ معقوفٌ نحو الأعلى، وعينان كبيرتان بلونٍ أسود. أما الثور فقد نُفذ بحالة الانهزام ليمثل الضّحية يميل رأسه نحو الأرض بين مخالب وأنياب الأسد مستسلماً، وقد أُطّر كامل جسده بالأسود بصف ورُصف بالبني والبيج والوردي، له ذيلٌ طويل يلفه نحو الأعلى، ونشاهد كيف تسيل الدماء من رقبته على شكل نُقاطٍ حمراء تتساقط نحو الأرض. نُفذ المشهد ككلّ على خلفيةٍ بيضاء عاجيّة مزروعة ببراعم الأزهار التي تصطف بجانب بعضها بترتيبٍ منتظم، وتتألف كل زهرةٍ من ساقٍ قصيرةٍ خضراء وكأسٍ يحمل زهرةً نُفذت بالأحمر والوردي.

٤ _ مشاهد الحيوانات المصورة بعدة وضعيات:

_ **فسيفساء حوارتة:** تتألّف هذه اللوحة الكبيرة من أربعة مشاهد لمعارك ومطاردات لحيواناتٍ متنوعةٍ، وتنفصل هذه المشاهد عن بعضها بأشجار، المشهد في أقصى اليمين وهو يعتبر جهة الغرب بالنسبة للرصف في الكنيسة عبارة عن مشهد افتراس يتألف من فهد ينقضّ على ظهر نعامةٍ جرحها في عنقها، أما المشهد الثاني فهو عبارة عن مشهد مطاردةٍ يتألف من أربعة حيوانات في نسقين، النسق العلوي يصوّر نمراً يطارد غزالاً والنسق السفلي يصور ذئباً يطارد وعلاً، بالنسبة للمشهد الثالث فهو يمثل مشهد مطاردةٍ أيضاً يتألّف من ثلاثة حيوانات تمثّل دبّاً منطلقاً في مطاردة حمارين، أما المشهد الرابع والأخير فهو عبارة عن مشهد افتراسٍ يتألف من حيوانين يُمثّلان طائر عقابٍ غريب الشكل يفترس ثوراً من نوع البقر الهندي ويسحقه أرضاً، ويوجد بين هذه الحيوانات العديد من الطيور المتنوعة وحيوانات أخرى صغيرة على خلفيّةٍ مزروعةٍ ببراعم الأزهار (الشكل٥٩).

يحيط باللّوحة إطارين الخارجي رفيع وبسيط جداً عبارة عن شريطٍ رمادي خالٍ من الزخارف، أما الإطار الداخلي فهو عريض يتألف من سلسلةٍ من الأهرام البارزة، وقد رُصفت بالألوان: البيضاء،

الصفراء، الحمراء، الوردية والزرقاء على خلفية سوداء اللّون. بالنسبة للمشهد المركزي فهو عبارة عن لوحةٍ طويلةٍ تحتوي على أربعة مشاهدٍ متنوعةٍ من الغرب إلى الشرق يفصل بين كل مشهدٍ وآخر شجرة، وسنبدأ بالوصف من اليمين الذي يمثل جهة الغرب بالنسبة إلى صحن الكنيسة.

_ المشهد الأول: يمثل مشهد افتراس ويتألف من فهدٍ أرقطٍ ينقضّ على ظهر نعامةٍ كبيرة الحجم وقد جرحها في عنقها وبدأت الدماء تتساقط على الأرض، لها جناحان كبيران مرفوعان يخفيان قسماً من صورة الفهد المتوحش الذي يشكل ذيله قوساً كبيرةً تتجه نحو الأعلى، وقد أُطّر كامل جسد الفهد بالأسود ورصف بالبني والبيج والرمادي وتوزعت رقاطٌ سوداء على كامل جسده، أما النعامة فقد نفذت بحالة الوقوف ساقيها متباعدتان عن بعضهما تحني رقبتها نحو الأسفل وتفتح فمها من الألم والدّماء الحمراء تسيل من عنقها، وقد لقد أُطّر جسدها بالكامل بالأسود ورصف ريشها بالبني والأسود والأبيض، تتّجه النعامة والفهد نحو الغرب مخالفةً لبقية الحيوانات الموجودة في اللوحة. نشاهد خلف النعامة تحت ذيلها مهراً صغيراً نُفذ بحالة المشي باتجاه الشرق يثني رأسه نحو الأسفل وكأنه يبحث عن الطعام، وقد أُطّر كامل جسده بالأسود ورصف بالبني والرمادي والأبيض. في هذا المشهد أيضاً نجد اثنين من الطيور، الأول يوجد في الزاوية السفلية من المشهد، وهو يجسّد طائر الدجاج الهندي، نفذ بحالة الوقوف يحني رأسه نحو نبتةٍ وقد رصف ريشه بالأسود والبيض، والطائر الآخر يوجد خلف النعامة يجسّد عصفوراً نفذ بحالة المشي نحو جهة الشرق رافعاً ساقه اليمنى نحو العلى، وقد رصف ريشه بالأسود والرمادي والبني. كما يوجد نبتتان على شكل شجيراتٍ صغيرةٍ واحدةٌ أمام النّعامة والأخرى تحتها، وتوجد وردةٌ كبيرة في زاوية المشهد اليمنى تتألف من أربع وريقاتٍ حمراء (الشكل ٥٩-أ).

_ المشهد الثّاني: يمثّل مشهد مطاردةٍ يتألف من نسقين، النسق العلوي يتألف من نمرٍ أرقطٍ يلاحق غزالاً، والنسق السفلي وهو يتألف من ذئبٍ يطارد أيلاً، نُفذ النمر بحالة الانقضاض على الغزال فاغر الفاهِ مُكشّر الأنياب رافعاً أطرافه الأمامية نحو الأعلى بينما تنتصب الخلفية على الأرض، بارزاً مخالبه بشكلٍ واضح، وقد أُطّر جسده بالكامل بالأسود ورصف بالرمادي والبني والبيج وعلى جسده رُقاطٌ سوداء اللون، له ذيلٌ طويلٌ يلتفّ خلفه، ويحيط برقبته طوقٌ أحمرٌ على شكل حلقاتٍ. أما الغزال فقد نُفذ بحالة هلعٍ هارباً من النمر يلتفت برأسه إلى الخلف نحو النمر يرمقهُ بنظرة خوفٍ يريد أن يقدّر المسافة اللازمة لسلامته، وقد ارتفعت أطرافه الأمامية عن

الأرض بشكلٍ منحني أما الخلفية فقد انتصبت على الأرض، وقد أُطر كامل جسده بالأسود ورُصف بالرمادي والأبيض، وله قرنان طويلان متشعبان نحو الأعلى وذيلٌ قصيرٌ مرفوعٌ.

بالنسبة للنسق السفلي فهو يتألف من ذئبٍ صغير الحجم يطارد أيلاً، وقد نُفذ الذّئب بحالة الجري السريع رافعاً أطرافه الأربعة عن الأرض بشكل متباعد، ويرفع أذنيه نحو الخلف فاتحاً فمه، وقد أُطر كامل جسده بالأسود ورُصف بالبني والبيض والصفر خردلي، يحيط برقبته طوقٌ رمادي عبارة عن شريطٍ في نهايته جرس. أما الأيل فقد نُفذ كبير الحجم بارز العضلات يركض أمام الذئب بشكلٍ واثبٍ، رافعاً أطرافه الأربعة عن الأرض بشكلٍ منحني ويميل رأسه نحو الأسفل، وقد أُطر كامل جسده بالأسود ورصف بالبني والأبيض والأصفر خردلي، وله قرنان طويلان متشعبان يميلان نحو الخلف، كما تظهر أظلافه السوداء بشكلٍ واضحٍ. كما يوجد بعض الطيور متوزّعةً في أرجاء اللّوحة، حيث نشاهد في يمين اللّوحة من الأسفل أُنثى الطاووس تمشي باتجاه اليسار، وإلى الأمام من أنثى الطاووس يوجد طائرٌ صغيرٌ يجسد الكناري، وهو بحالة المشي باتجاه اليسار، وإلى الأمام من الكناري يوجد طائرٌ آخرٌ يجسد ديك الحبش، نشاهد أيضاً طائراً من الكناري فوق النمر في أعلى اللوحة من جهة اليمين نُفذ بحالة المشي نحو مركز اللوحة رافعاً إحدى ساقيه نحو الأعلى. بالنسبة للنباتات فإننا نشاهد نبتةٌ متفرعةٌ في وسط اللوحة من الأسفل تنبت من صخرةٍ وتحمل في نهايتها أوراقاً زيتية اللون، ويوجد في أعلى اللّوحة من جهة اليمين خلف طائر الكناري نبتةٌ أخرى أيضاً. ونشاهد تحت النّمر في وسط اللوحة كلمة مؤلفة من أحرفٍ يونانيةٍ تُقرأ (ليون) (الشكل ٥٩–ب).

_ المشهد الثّالث: يمثل مشهد مطاردة أيضاً، وهو يتألف من دبٍّ ينطلق في ملاحقة حمارين أمامه يلتفت أحدهما برأسه إلى الوراء، وسنبدأ بالوصف بدءاً من اليمين حيث نشاهد دباً نفّذ بحالة الانقضاض على الحمار وقد استطاع أن يعضّه من مؤخّرته رافعاً أطرافه الأمامية على مؤخرة الحمار، بينما تنتصب أطرافه السفلية على الأرض بارزاً مخالبه الطويلة بشكلٍ واضحٍ، وقد أُطّر جسد الدبّ بالكامل بالأسود ورصف بالرمادي والبني. بالنسبة للحمار الأول فقد نفّذ بحالة من الهلع قافزاً أمام الدب الذي استطاع الوصول إليه، يحاول الهرب بأقصى سرعةٍ رافعاً أطرافه الأربعة نحو الأعلى بشكلٍ متباعد كما تنتصب أُذناه نحو الأعلى، وقد أُطّر جسده بالكامل بالأسود ورصف بالبني والرمادي والبيج، أما الحمار الثاني وهو الذي استطاع الهرب نحو الأمام فقد نُفذ أيضاً بحالة من الهلع قافزاً يرفع أطرافه الأربعة عالياً بشكلٍ متباعد، ويدير رأسهُ نحو

الخلف ينظر إلى الدبّ وكأنه يريد تقدير مسافة الخطر ليزيد من سرعته رافعاً أُذنيه الطويلتين نحو الأعلى، وقد أُطّر جسده بالكامل بالأسود ورصف بالرمادي والأبيض والبيج. كما نشاهد بعض الطيور والحيوانات الصغيرة تنتشر في هذا المشهد، حيث يوجد طائران الأول يجسّد بطّةً في زاوية المشهد أعلى الدّب نُفذت بحالة الوقوف متّجهةً نحو الشرق، أما الطائر الآخر فهو يجسد أنثى الطاووس تقف تحت الدبّ والحمار الأول متجّهةً نحو الشرق ولها ساقان طويلان. وهناك أرنبٌ تحت الحمار الأمامي نفّذ بحالة القفز نحو نبتةٍ في الجهة الشرقية رافعاً أطرافه الأمامية نحو الأعلى وتنتصب الخلفية على الأرض على رؤوس أصابعه، كما يرفع أُذناه الطويلتان نحو الأعلى، وقد رُصف جسده بالبني والبيج والرمادي.

نشاهد في أعلى المشهد نمساً [١]يُصارع أفعى يريد الانقضاض عليها وهي ترفع رأسها لمواجهته، لقد نُفذ النمس بحالة الجري نحو الأفعى رافعاً طرفه الأمامي الأيسر إلى الأعلى والأيمن إلى الخلف، كما يمتدّ رأسه نحو الأمام فاتحاً فمه لمواجهة الأفعى، وله ذيلٌ طويلٌ جداً يمتدّ بشكلٍ منتصبٍ نحو الخلف، وقد أُطّر كامل جسده بالأسود ورُصف بالبني، أما الأفعى فقد نُفذت أيضاً بحالة المواجهة ملتفّةً حول نفسها رافعةً رأسها نحو الأعلى مقابل النمس، تمدّ لسانها الطويل إلى الأمام، وقد رُصف جسدها بالأسود والرمادي والبني، ويوجد أسفل المشهد في المنتصف شُجيرة متفرّعة بشكلٍ كثيفٍ (الشكل٥٩–ج).

_ المشهد الرّابع: يُمثّل مشهد افتراسٍ حيث نشاهد طائراً ضخماً غريب المنظر ربما يجسّد عقاباً جارحاً يفترس ثوراً ضخماً من نوع البقر الهندي فيسحقه ويطيحه أرضاً، نُفذ العقاب بجناحين كبيرين مفتوحين بحالة الانقضاض على الثّور رافعاً أطرافه الأمامية على ظهر الثور، بارزاً مخالبه الحادّة ليغرزها في جسم الثور بينما تنتصب الأطراف الخلفيّة على الأرض، كما يغرس منقاره الحاد في عنق الثور فتسيل الدّماء بكثرةٍ نحو الأرض، وقد أُطّر جسد العقاب بالكامل بالبني ورصف بالبني والأصفر خردلي ونلاحظ أن جلده ذو بقعٍ سوداء تشبه رقاط جسم النمر، وله ذيلٌ طويلٌ ملتفٌّ نحو الأعلى. أما الثور فقد نُفذ بحالة السقوط كضحيّةٍ يميل نحو الأرض

---

[١]– النّمس: حيوان لاحم يشبه ابن عرس، إلا أنه أقرب إلى القطط والكلاب له ذيلٌ طويلٌ، يشتهر النمس ببراعته ومهارته في القضاء على الأفاعي السّامة، ويرجع السبب في ذلك إلى سرعته الفائقة ورشاقته، إذ يغرس أسنانه الحادة التي تشبه رؤوس الإبر في عنق الأفعى ينتصب خلالها شعر الجسم والذيل ويبدو النمس ضعف حجمه، ويعتقد المصريون القدماء أن النمس حيوان مقدّس حتى أسموه فأر فرعون.

هاوياً ليقع على أطرافه الأمامية التي انثنت تحته، له ذيلٌ طويلٌ التفّ بشكلٍ مقوسٍ خلفه نحو الأعلى، تسيل الدّماء الحمراء من عنقه منتشرةً على جسمه وعلى الأرض، ولقد أُطّر كامل جسده بالأسود ورصف بالبني والبيج والقرميدي. كما نُشاهد ثلاثةً من الطيور تزيّن فراغات المشهد، الطائر الأول يجسد ببغاءً تقف خلف الثور، والطائر الآخر يجسد عصفوراً يقف تحت أطراف الثور الخلفية، أما الطّائر الثالث فهو يجسد بطّةً تقف أمام رأس الثور تحني رأسها نحو الأسفل، وتوجد بعض النباتات متوزّعةً في أنحاء المشهد.

كما نشاهد ثلاث شجراتٍ طويلاتٍ تفصل بين هذه المشاهد الأربعة تتألّف كلٌ منها من جذعٍ طويلٍ بني اللون، وفي نهاية كل شجرةٍ مجموعتين من الأغصان والأوراق رصفت بالأخضر والزيتي (الشكل ٥٩-د). وقد نُفّذ المشهد ككلّ على خلفيّةٍ بيضاء عاجيّة حرشفيّة رصفت بزخرفةٍ هندسيّةٍ على شكل اسطوانات تركيبية تشبه حراشف السمك مزروعةٍ ببراعم الأزهار المتوزّعة بشكل عشوائي، وتتألف كل زهرةٍ من ساقٍ قصيرةٍ وكأسٍ يحمل زهرةً حمراء.

دراسة الأصل الأيقونوغرافي والرّمزي للمشاهد القتاليّة:

من خلال لوحاتنا نلاحظ أن تمثيل القتال الحيواني يُشكّل موضوعاً رائجاً في مشاهد الحيوانات التي تُشكّل على الفسيفساء التي اكتشفت في المباني المأهولة في الشمال السوري منذ النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي[1]. وقد أُثبتت هذه المشاهد على الكثير من لوحات الفسيفساء في الأردن كمشهد كلبٍ يعدو خلف أرنبين وأيلٍ في الحجرة المرصوفة بالفسيفساء من قصر مأدبا المحترق والتي يعود تاريخه إلى نهاية القرن السادس الميلادي[2]، بالإضافة إلى مشهد المصارعة بين الأسد والثور في كنيسة الشّماس توما في عيون موسى في جبل نبو، وهي تؤرّخ إلى النصف الأول من القرن السادس الميلادي[3]، وفي ردهة هيبولتس التي تعود إلى منتصف القرن السادس يوجد مشهدٌ فسيفسائيٌ يمثل القتال الحيواني لكلبٍ يطارد أرنباً بريّاً وكلاب تطارد

[1] - Komait، Abdallah: 2012، Un essai d interpretation des scenes animalieres representees sur les mosaiques syriennes a l، epoque byzantine، Actes de la doctorale de Paris 1 Pantheon-S0rbonne، (Paris، mai 2008) Revue de la Sorbonne، Paris، p.238.

[2] – بيشريللو، ميشيل: ١٩٩٣، ص١٢٣.

[3] – بيشريللو، ميشيل، ١٩٩٣، ص٢٢٣.

غزلاناً وأرانباً، بالإضافة إلى خنزيرٍ بريٍّ يصارع دباً، وهي تُؤرّخ إلى النصف الأول من القرن السادس الميلادي[١].

بالنسبة للأصول الأيقونوغرافية والرّمزية للمشاهد القتاليّة التي صوّرت على لوحات الفسيفساء فهي لاتزال تطرح مشكلةً بين الباحثين فيما يتعلق بترجمة التفسير الأيقوني لها، فقد قامت لها عدّة دراساتٍ تقترح تفسيراتٍ متنوّعةٍ:

فها هي جانين بالتي (Janine Balty) تقوم بتفسير مشهد مطاردةٍ ممثّل على فسيفساء الكاتدرائية من أفاميا لكلبٍ يُطارد فريسته يعود تاريخها إلى ٥٥٣م حسب جانين بالتي، بأن هذا المشهد ربما يستدعي التّعذيب والاضطهادات للمسيحيّة من قبل معتنقي المذهب الأرثوذكسيّ حيث كانت المشاجرة قائمةً بين المونوفيست والأرثوذوكس حول طقوس الكنيسة الشرقية، فكانت فسيفساء الكنيسة لها أهميةً كبيرةً في عرض مشاهد تستدعي الاضطهاد الممثّلة بالمطاردة بين الحيوانات، كما أنها تعطي تفسيراً آخر للمشاهد القتالية الممثّلة على الفسيفساء من حوارته بأنها تشير إلى النّضاليين من العالم الذين سيتركون الموعوظين بعد المعموديّة[٢].

أما دونسيل فوت (Doncell Voute) فإنه يعتبر أن المشاهد القتاليّة التي تُشكّل على الفسيفساء تصوّر الأرض المأهولة والعالم بأسلوبٍ حساسٍ، حيث أن هذا النوع من البواعث مُشاهدٌ على أرضيات الكنائس فيتم تشكيلها حسب برنامجٍ أيقونيٍّ رمزيٍّ يمثّل الكون الذي ينقسم إلى الأرض والسماء والماء والجنّة[٣]، وقد وافقه الكثير من المتخصّصين الآخرين في الفن المسيحي على نظريّته.

وكانت آخر الدراسات لتفسير هذه المشاهد قد قامت من قبل الباحث كميت عبد الله الذي فسّر الأصول التّصويريّة لها اعتماداً على الظّواهر الدينيّة التي كانت سائدة في شمال سورية في ذلك الوقت حيث ظهرت تلك المشاهد على الفسيفساء مستنتجاً بأن هذه المشاهد تُعبّر عن شغف المسيحيين الأوائل بالشهادة والشهداء الذين مجدوهم وقدّسوهم في ذلك الوقت، وأنّ هذه المشاهد كانت مستوحاةً من ألعاب المدرّج في شمال أفريقيا في القرن الثالث الميلادي عندما كان الدين المسيحي مُحارب من قبل الامبراطوريّة الرّومانيّة، حيث كانت تدور ألعاب القتال بين الحيوانات

---

[١] – بيشريللو، ميشيل، ١٩٩٣، ص ٥٩.

[2] - Balty، Janine, 1977، p.142.
[3] - Doncell ،Pauline Voute , 1988، P.488.

في ذلك المدرّج الافريقي، وكان يتمّ تسليم المسيحيين المضطهدين الذين يُعتبرون من أعداء الامبراطوريّة الرّومانيّة إلى تلك الوحوش المفترسة للاستشهاد، فكانت أفضل وسيلةٍ لتمثيل استشهاد المسيحيين هي إثارة آلامهم في المدرّج الافريقي، وإذا لم تكن عقوبة الوحوش الشّرسة هي الأكثر استخداماً لمعاقبة المسيحيين فمن المؤكّد أن هذا التّعذيب قد ترك تأثيراً قويّاً على الأرواح[1].

إنّ هذه التّفسيرات تعبّر عن جهدٍ حقيقيّ في دراسة هذه المشاهد وفهمها، ولكنها رغماً عن ذلك تبقى فرضيّات، فإذا أردنا البحث في هذه الإشكالية نجد أنّ آراء الباحثين أكثرها يميل إلى أنّ المشاهد الفسيفسائية في الكنيسة كانت تعبّر عن الكون وذلك حسب برنامج أيقوني مرتبط بأجزاء الكنيسة لتكون الحنايا والهياكل رمزاً إلى الجنة من خلال مشاهد الجنة المقتبسة من الكتاب المقدس التي مُثّلت فيها، أما الصحن فهو يُمثّل الأرض التي يسيطر عليها العنف من خلال تمثيل مشاهد قتاليّة بين الحيوانات في مشهدٍ يسوده الأشجار والنباتات، ولكن من الصّعب أخذ مشكلة هذه التّفسيرات دون الرّجوع إلى العلاقة الوثيقة بين الهندسة المعماريّة وديكور الزّينة في الكنيسة؛ ففي الواقع لا يمكن رؤية مشاهد القتال بين الحيوانات إلّا على الفسيفساء التي ترصف صحون الكنائس، الأمر الذي قاد بعض الباحثين إلى القول بأن هذه المشاهد تُثير تمثيل الأرض التي يسيطر عليها العنف وخاصّةً عندما تُمثّل بين الأشجار والنباتات، ولكن عند دراسة بعض المشاهد في لوحاتنا تبيّن لنا بأنه في بعض الأحيان تمّ تمثيل مشاهد الفردوس في الصحن أيضاً، وهذا يعني أنّ البرنامج الأيقوني والرّمزي المرتبط بعمارة الكنيسة وهندستها لم يكن دائماً مُطبّق في جميع الكنائس، ولدينا بعض الأمثلة التي تؤكّد ذلك كالمشهد الأول من فسيفساء الصحن من الكنيسة الشمالية في التمانعة (الشكل٢٩)، فسيفساء الصحن من الكنيسة الجنوبية في التمانعة (الشكل ٢٤)، فسيفساء الصحن من كنيسة عقربات (الشكل ٦٢)، وفسيفساء الصحن من كنيسة أم حارتين (الشكل ٢١). إنّ هذه اللوحات تُثير جواً فردوسيّاً ولكن في صحون الكنائس، بالإضافة إلى ذلك إنّ المشاهد القتالية التي ترمز إلى الأرض يجب أن تكون مصحوبة بمنظرٍ طبيعيٍ من الأشجار والنّباتات وغيرها من مشاهد الطبيعة، وهنا لدينا بعض اللّوحات التي تُمثّل مشاهد قتاليّة قد شُكّلت على خلفياتٍ مجرّدةٍ خاليةٍ تماماً من أي منظرٍ طبيعيّ كاللوحتين اللتين

[1] – Komait، Abdallah, 2012، p. 248-249.

كانتا ترصفان صحن الكنيسة في بابولين (الشكل ٤٢-٤٣). وبذلك تكون نظريّة ارتباط المشاهد القتاليّة الممثّلة في صحون الكنائس برمزيّة الأرض فيها بعضاً من التّناقضات.

لذلك نحن نرجّح رأي الباحث كميت عبد الله الذي ربط رمزيّة هذه المشاهد بعشق الشّهداء، وأنها تعود في أصولها التّصويريّة إلى ألعاب المدرّج التي كانت سائدة شمال أفريقيا في القرنين الثّاني والثّالث الميلاديين في أوائل ظهور الدّين المسيحي، والذي يُثبت صحّة الأصول التصويريّة لهذه المشاهد هو وجود مشاهدٍ فسيفسائيّةٍ قريبةٍ جداً من لوحاتنا تُمثِّل على لوحاتٍ مؤرّخةٍ إلى القرن الثاني والثالث الميلادي من المدرّج في شمال أفريقيا ومنها: فسيفساء من كلادياتور في زليتن Gladiateurs a Zliten وهي مؤرّخة إلى القرن الثّالث الميلادي[1]، حيث تُظهر هذه الفسيفساء مشهداً للمصارعة بين الثّور والدّب (الشكل ٧٦). أيضاً يمكن أن نجد مشهداً لكلبٍ يُطارد أرنباً على فسيفساء من منزل لابيرلي Laberi في مدينة أودينا Oudnaen في تونس، وهي تُؤرّخ إلى وسط القرن الثالث الميلادي[2]. كما ظهر مشهد الأسد يُصارع ثوراً على فسيفساء سوليرتيانا دوماس Soltertiana Damus من الدجيم El Djem في تونس، وهي تُؤرّخ إلى القرن الثّالث الميلادي[3]، بالإضافة إلى ذلك وجدنا أنّ موضوع المصارعة بين الأفعى والنّمس قد كان شائعاً في الفن الرّوماني، وخاصّةً في إيطاليا وشمال أفريقيا[4].

أما بالنسبة إلى رمزيّة هذه المشاهد في أنها تُثير وتستحضر شغف الشهداء فيمكن أن يُشرح ذلك من خلال الرّجوع إلى السّياق الدّيني الذي كان سائداً في فترة القرنين الخامس والسّادس الميلاديين في الشّمال السّوري، حيث شهدت هذه المنطقة ظهور ظواهر دينيّة جديدة بعد انتصار المسيحيّة على الوثنيّة في نهاية القرن الرابع الميلادي، فكانت ظاهرة تبجيل الشهداء هي الأبرز وخصوصاً بعد اكتشاف وجود الأضرحة في كلّ مكانٍ في كنائس قرى سوريّة الشماليّة التي يعود تاريخها إلى القرنين الخامس والسادس الميلاديين[5]. ويمكن التّأكيد على ظاهرة تبجيل الشهداء من خلال كتابات المؤرّخ ثيودورت القرشي[6] التي تستحضر شعبيّة الشّهداء بين النّاس في القرن

---

[1] - Komait، Abdallah, 2009، p,359.
[2] - Komait، Abdallah, 2009، p.356.
[3] - Komait، Abdallah, 2009، p.356.
[4] - Balty, Janine, 1995، p. 242.
[5] - PENA، Ignacio: 1997، The Christian Art of Byzantine Syria، Madrid، p. 132-133.
[6] – ثيودورت القرشي (Theodoret of Cyrus): أحد الآباء الكنسيين، وُلد في أنطاكية نحو عام ٣٩٣م وتلقّى علومه في مدارس أديرتها، واختير عام ٤٢٣م أسقفاً لقورش وهي مدينة صغيرة بالقرب من أنطاكية.

الخامس الميلادي في شمال سورية: " لقد تمّ نسيان الفلاسفة والخطباء، ولم يعد الناس يعرفون أسماء الأباطرة أو أسماء الضّباط، ومع ذلك غالباً الجميع يعرفون أسماء الشّهداء حتّى أكثر من أسماء أقربائهم."[1]

بالإضافة إلى هذه التّفسيرات التي قام بها الباحثون يمكننا القيام بتفسير هذه المشاهد من خلال الرّجوع إلى آيات الكتاب المقدّس المتمثّلة برسائل بطرس الرسول الأولى في العهد الجديد:

- *"حزبكم الخصم، الشيطان مثل أسدٍ يزأر الذي يبحث عن شخصٍ يلتهمه، قاوموهُ، ثابتٌ في الإيمان"* (رسالة بطرس الرسول الأولى، الاصحاح ٤، الآية ١١)
- *" اصحوا واسهروا لأنّ ابليس خصمكم كأسدٍ زائرٍ يجول ملتمساً من يبتلعَهُ هو، فقاوموهُ راسخين في الإيمان عالمين أن نفس هذه الآلام تُجرى على إخوتكم الذين في العالم."* (رسالة بطرس الرسول الأولى، الاصحاح ٥، الآيات ٨-٩)

من خلال هذه الآيات يمكن أن تكون المشاهد القتاليّة بين الحيوانات ترمز لنضال الوجود البشري ضد الشيطان الذي مُثّل على شكل أسدٍ زائرٍ، فربما مشاهد الصّراع بين الحيوانات ماهي الا تمثيل للصراع بين الانسان والخطيئة، وهو صراعٌ أبديٌّ لانهاية له.

ثالثاً_ مشاهد الحياة الرّعوية:

١_ فسيفساء بسنقول: يتألف المشهد من حيوانين يُجسدا الخيل، نُفّذا بحالة المشي نحو جهة اليسار حيث يوجد شخصٌ يمثل الراعي يُقدّم لهم الطّعام، الخيل الأول يقف من جهة اليمين نُفّذ بحجمٍ ضخمٍ بارز العضلات تتقدّم أطرافه اليُمنى على اليسرى بشكلٍ متباعدٍ عن بعضها، يفتح فمه باتجاه الطّعام، وقد أُطّر جسده بالكامل بالأسود ورصف بالألوان: الأحمر، البني، البيج والوردي، وكذلك له ذيلٌ طويلٌ يزيّنه شعرٌ طويلٌ أسودٌ ورمادي، كما نُفّذ شعر الرقبة بشكلٍ كثيفٍ وطويل وتظهر أظلافه السوداء بشكلٍ واضح، كما يظهر عضوه التناسلي بشكلٍ واضحٍ أيضاً دلالةً على أنه ذكر، أما الحيوان الثاني فهو يمثل أُنثى الخيل تمشي أمام الخيل الذكر متقدمةً نحو ذلك الرّاعي الذي يقف أمامها لتفتح فمها نحو الطعام الذي يُقدمه لها، تتباعد أطرافها عن

---

[1] - نقلاً عن: Komait, Abdallah, 2012 , p. 248.

بعضهما اليسرى أمام اليمنى، لها أظلافٌ واضحةٌ سوداء اللون، وقد أُطّر كامل جسدها بالأسود ورصفت بالألوان: الرمادي، البني، البيج والأبيض (الشكل٤٨).

نشاهد أمام الحصانين رجلاً جالساً يمثّل الراعي يمسك بيده نبتةً خضراء ليطعم الخيول، وقد رُصف جسده بالبني والبيج والبيض، يضع على رأسه قبّعةً رماديّة اللون، ومعالم وجهه غير واضحة. يوجد فوق الحصان الذكر في الزاوية العليا من جهة اليمين طائراً ربما يُجسّد لقلقاً، نفذ بحالة المشي نحو اليمين يدير رأسه إلى الخلف وله منقارٌ معقوفٌ، وقد أُطّر كامل جسده بالأسود ورصف ريشه بالبني والبيج والقرميدي. كما نُشاهد بعض النباتات الخضراء متوزّعةً على أطراف اللوحة، ويوجد زهرةٌ حمراء كبيرة الحجم ذات ساقٍ قصيرةٍ أمام أنثى الحصان، وقد نُفّذ المشهد ككلّ على خلفيةٍ بيضاء كريم مرصوفة بشكلٍ حرشفي.

٢-**فسيفساء معراتا:** يحيط بالمشهد إطاران، الإطار الأول الداخلي عبارة عن شريطٍ بني اللون خالٍ من الزّخارف، أما الإطار الثاني الخارجي فهو عريض يتكون من شريط بيج متعرّج على شكل موجاتٍ متتالية تلتفّ حول كامل المشهد على خلفيةٍ بيضاء (الشكل ٧٥).

بالنسبة للمشهد المركزي فهو يُمثّل مشهداً من الحياة الرّعوية تمثّل شخصاً يقوم برعي الخيول بين الأشجار، سنبدأ بالوصف من اليمين إلى اليسار حيث نشاهد عدّة مشاهد متتالية تفصل بينها أشجاراً، ففي أقصى اليمين نشاهد غزالاً بحالة المشي متّجهاً نحو العلى وفي رقبته طوقٌ يحمل جرساً، رُصف جسده بالبني والبيج، إلى الأسفل نشاهد حملاً يقف تحت شجرةٍ ليأكل من أوراقها وقد أُطّر كامل جسده بالبني ورُصف بالبيج والأبيض. المشهد التالي إلى اليسار عبارة عن أُنثى الخيل تقف مسروجةً بكامل رشاقتها مُتّجهةً نحو اليمين، سرجها أنيقٌ منفذ بالألوان: البني، البيج، الأسود والأبيض، يلتف حول عنقها طوقٌ قرميدي اللون يتألف من عدة حلقات، ولها ذيلٌ طويلٌ ينساب خلفها، وفي الأسفل نشاهد ذلك الفلوَ الصغير يرفع رأسه نحو أثديه أمه ليرضع الحليب، يلتفّ حول عنقه طوقٌ قرميدي أيضاً، وقد رُصفت أنثى الخيل مع فلوها بالبني والبيج مع إطارٍ أسودٍ لكامل جسديهما. يلي ذلك إلى اليسار مشهدٌ آخرٌ وهو عبارة عن راعي يمسك بحبلٍ يمتدّ من رقبة خيلٍ رشيق الجسم يقف بجانبه متجّهاً نحو اليسار، ذو رقبةٍ طويلةٍ وذيلٍ كثيف الشعر ينساب خلفه، وقد أُطّر جسده بالكامل باللون الأسود ورُصف بالبني والبيج، أما الرّاعي فقد نُفّذ بحالة المشي يسحب ذلك الخيل مرتدياً سُترةً طويلةً بنيّة اللون ويلبس حذاءً طويلاً مخططاً بالأسود والأبيض. إلى اليسار نشاهد المشهد الأخير وهو عبارة عن ثورٍ ضخمٍ نُفّذ بحالة المشي

متّجهاً نحو اليمين تتقدّم أطرافه اليسرى على اليمنى ويميل رأسه نحو الأرض باحثاً عن الطعام، رُصف بالبني والبيج وتظهر أظلافه سوداءً بشكلٍ واضحٍ، يقف على ظهر الثور من الخلف حيوانٌ غريب الشكل يضع أطرافه الثلاثة على الثور ويرفع الطرف الرابع الخلفي نحو الأعلى وكأنه يريد اللعب مع الثور فاتحاً فمه ضاحكاً يعبّر عن سعادته.

يفصل بين هذه المشاهد ثلاثة أشجارٍ بشكلٍ متناسق، في جهة اليمين نشاهد شجرة رمّانٍ طويلةٍ رُصف جذعها باللون البني وأوراقها باللون السود، تحمل ثماراً من الرمان الحمراء الكبيرة الحجم، كما تحطّ على أغصانها حمامتين متقابلتين رصف ريشهما باللون الأبيض. الشجرة الثانية تمثل شجرة نخيلٍ رُصف جذعها باللون البني الغامق وأوراقها بالأسود يتدلّى منها عنقودين من البلح، وإلى اليسار نشاهد الشجرة الثالثة وهي أيضا تمثل شجرة نّخيلٍ نفّذت بنفس أسلوب الشجرة السابقة، كما يوجد بعض النباتات متوزّعةً في أرجاء اللوحة بشكلٍ عشوائي. وقد نُفّذ المشهد ككلّ على خلفيّةٍ بيضاء عاجيّة اللون خالية من الزّخارف.

دراسة الأصل التّصويري والرّمزي لمشاهد الحياة الرّعوية:

تتمثّل الحياة الرّعوية في لوحتين فقط من ضمن لوحاتنا قيد الدّراسة، وحتى الآن هما وحيدتان في الشّمال السّوري إذ لم يُكتشف غيرهما، وهما لوحة معراتا ولوحة بسنقول، وهما يُقدّمان نفس البواعث تقريباً من حقلٍ أبيض تتخلّله أشجار الفواكه والنّباتات، وبعضٌ من الحيوانات المدجّنة المسيطر عليها من قبل شخصٍ يُمثّل الرّاعي لهذه الحيوانات، فيعكس المشهد النّشاطات القائمة في حياة الرّيف. إنّ هذا النّوع من المشاهد مُثبت بشكلٍ جيد في فسيفساء الشّرق الأدنى في الفترة البيزنطيّة، ففي دفنه من أنطاكية يوجد مشهدين يُمثّلان الحياة الرّعوية يرصفان دارة قسطنطين من القصر البديع الذي يرجع إلى عهد قسطنطين الأكبر (٣٠٦-٣٣٧م)[١]. ففي كلا المشهدين يوجد راعي مع الأغنام والماعز عبر منظرٍ مميّزٍ بالأشجار (الشكل٧٧).

وفي كنائس شبه الجزيرة أُثبتت المشاهد الرّعويّة في العديد من الأرضيات الفسيفسائيّة كما في كنيسة دياكونيكون مكان العماد القديم في جبل نبو على طريق مأدبا، حيث مُثّلت عدّة مشاهد على هذه الفسيفساء منها مشهد راعٍ يجلس في ظلّ شجرةٍ يحرس قطيعه المكوّن من نعاجٍ وماعزٍ

[١] - داوني، جلانفيل، ١٩٦٧، ص ٢٦٤.

ترعى أوراق الشّجر، ومشهدٌ آخر لراعي يمسك حمار الوحش من ناصيته وجمل مع بعض النّباتات والأشجار المثمرة، وهي تُؤرّخ إلى ٥٣١م[١] (الشكل ٧٨). أيضاً يوجد مشهد لراعي مع قطيعٍ من الأغنام ويصحبهما كلب في فسيفساء كانت ترصف أرضيّة كنيسة الشّماس توما في عيون موسى على جبل نبو في مأدبا، وهي تُؤرخ إلى أوائل القرن السادس الميلادي[٢]. وهناك العديد من الفسيفساءات التي كانت تزين أرضيات كنائس أخرى من مأدبا، ولكن للأسف حُطّمت أغلبيتها خلال فترة حرب الأيقونات في العصر البيزنطي.

من خلال هذه المشاهد التي تُمثّل الحياة الرّعويّة نلاحظ وجود عدّة نقاط مشتركة فيما بينها، وهي المنظر المميز عبر أشجار الفواكه والنّخيل والنّباتات ووجود الأغنام والماعز في أغلب اللوحات، أما العنصر الرّئيسي في جميع المشاهد فهو وجود الرّاعي الذي يقود الأغنام أو رباعيات الأرجل كالحصان والجمل، وهذه المشاهد كلها تُمثّل النشاطات الرّيفيّة في القرى.

بالنّسبة للأصل التّصويري لهذه المشاهد فربما يكشف المشهد الرعوي أصله في الذّخيرة الهلينستيّة، وهو مُثبت من خلال مشاهدٍ فسيفسائيّةٍ تقدّم منظراً ريفياً لقطيعٍ من النعاج والماعز يصحبها غالباً راعي في القرن الأول الميلادي في بداية الدين المسيحي المبكر في شمال أفريقيا[٣].

أما بالنسبة للرمزيّة المتعلّقة بهذه المشاهد فقد قام الباحث كميت عبد الله بعرض الدراسات السابقة التي تناولت بعضاً من المشاهد الممثّلة للحياة الرعوية وكان فيها بعض الدّلالات الرّمزيّة:

" الدراسة الأولى قام بها السيد ميروني Merrony لمشهد راعي مع نعاج مُمثّل في كنائس من شبه الجزيرة العربية وفلسطين، فكان رأيه أن هذه المشاهد يمكنها أن تكون إشارة إلى الرّب وشعبه، وذلك وفقاً للمزمور ٢٣ من العهد القديم:

" الرّبّ راعيَّ فلا يُعْوِزُني شيءٌ. في مراعٍ خضرٍ يُربِضُني. إلى مياه الرّاحة يوردني. يردُّ نفسي. يهديني إلى سُبُل البِرّ." (المزمور ٢٣، الآيات ١-٢-٣).

أو أن هذه المشاهد هي إشارة إلى المسيح الممثّل بالرّاعي الصّالح، وذلك وفقاً لإنجيل يوحنا من العهد الجديد:

[١] - بيشريللو، ميشيل، ١٩٩٣، ص١٥٥.

[٢] - بيشريللو، ميشيل، ١٩٩٣، ص ٢١٦-٢١٨.

[3] - Komait، Abdallah, 2009، p. 363.

" أنا هو الرّاعي الصالح. والراعي الصالح يبذل نفسه عن الخراف. وأما الذي هو أجيرٌ وليس راعياً الذي ليست الخراف له فيرى الذّئب مقبلاً ويترك الخراف ويهرب "

(إنجيل يوحنا، الاصحاح العاشر، الآيات ١١-١٢).

أما الدّراسة الثانية فكانت من قبل Trilling على فسيفساء من دارة قسطنطين في القصر الكبير التي ذكرناها سابقاً، وهو يقول إن الحيوانات المسالمة في مشاهد الحياة الرعوية تعرض وتمثّل هدوء وصفاء الحياة الرّيفيّة، بينما تشير الحيوانات البريّة التي تطارد الحيوانات المسالمة إلى عنف الطبيعة الذي يهدد الحياة الريفية التي تكون محميّة جيّداً من قبل رُعاة يهتمون بالحيوانات المسالمة ويواجهون الحيوانات المفترسة.

أيضاً هناك دراسة أخرى كانت من قبل Maquire الذي قام بتفسير مشهد من الحياة الرعوية كان مُمثّلاً على فسيفساء من كنيسة القديس جرجس في خربة المخيط في جبل نبو من مأدبا، وقد اعتمد في تفسيره على نصٍّ من عظات الجليل يوحنا فم الذهب الذي قام بتفسير الاصحاحات الأولى من سفر التكوين من الكتاب المقدّس، فقال أن هذه المشاهد تستحضر الأرض التي خلقها الله وسيطر فيها الانسان على الحيوان، هذه الأرض تكون مأهولة بالحيوانات البرية التي أصبحت عدوانيّة بعد سقوط آدم وحواء، ويجب على البشر مواجهتها بالأسلحة، وأنه تلتقي في هذه الأرض أيضاً حيوانات مدجنة مسالمة، وهي تخدم حاجة الانسان مثل الثور، الخيول، الإبل والنّعاج. "[1]

بالنسبة للمشهدين الذين يمثلان الحياة الرعوية في لوحاتنا قيد الدراسة فيمكننا تفسير الرّمزية التصويرية لهما من خلال مقارنة هذه المشاهد مع بعض المواعظ التي ألقاها الجليل يوحنا فم الذهب في تفسير آيات سفر التكوين من الكتاب المقدس فيما يخص سلطان آدم على الوحوش، وهو يعتبر أن الله قد عاقب الانسان بعد السقوط بفقدان سيطرته على الحيوانات المفترسة والوحوش، ولكنه في المقابل كان عقابه رحيماً بأن ترك له كل حيوان مفيد وصالح له تحت سيطرته لينتفع به في زراعته ورعيهِ[2].

[1] - Komait، Abdallah, 2009، p. 366.

[2] – يوحنا فم الذهب: ٢٠١٤، عظات على سفر التكوين، ت: جورج فرج، ط١، المركز الأرثوذكسي للدراسات الآبائية، القاهرة، ص٣٨.

نلاحظ أن المشهدين الرعويين في لوحتي معراتا وبسنقول يُمثّلان مشهداً مميزاً لحيواناتٍ مدجّنةٍ مسيطرٍ عليها من قبل الانسان الراعي عبر أشجارٍ من الفواكه والنّخيل وبعض النباتات، وقد غطس الكل في جوٍ من السّلام والصفاء، إنّ هذا المشهد ربما يعرض الأرض التي يسيطر عليها الانسان الذي خلقه الله وجعل قيادته على الحيوانات المدجّنة لتسهيل حياته، وهذا ما نجده مصوّر في عظات الجليل يوحنا فم الذهب:

"فأرجوك أيضاً أن تتأمل فإنّ محبّة الله للبشر غير الموصوفة، لأن آدم كسر الوصيّة وخالف النّاموس، ولكن الله لم يجرده من كلّ كرامةٍ ولم يحرمه من كلّ سلطتهِ، إذ سمح فقط لبعض الحيوانات أن تصير خارج سلطته، تلك الحيوانات التي لا تمثل احتياجاً حقيقيّاً لحياته، بينما الحيوانات الأخرى الضروريّة والمفيدة التي تمثّل احتياجاً لحياتنا، أي الحيوانات التي تقدّم لنا خدماتٍ في معيشتنا فقد تركها تحت سيطرتنا "[1]. وهذا تفسيرٌ لما جاء في سفر التكوين:

" بعرق جبينك تأكل خبزك " (سفر التكوين، الاصحاح الثالث، الآية ١٩)، فحتى لا يكون عَرقنا وجهدنا وتعبنا هذا فوق الاحتمال خفّف الأثقال بمشاركة هذه الحيوانات المدجّنة التي تساعدنا في أتعابنا ومشقاتنا.

بالإضافة إلى ذلك نلاحظ أن يوحنا فم الذهب قد حدّد أنواع بعض الحيوانات المدجنة التي تساعد الانسان في حياته الرعوية، فإذا عدنا إلى تفسير هذا القديس لسفر التكوين نجد أنه قال: " الحيوانات التي تقدم لنا خدمات في معيشتنا فقد تركها تحت سيطرتنا، مثل قطعان الماشية التي نحرث ونجهز بها الأرض حتى ننثر البذور، وترك لنا أنواعٌ من الدّواب حتى تساعدنا في نقل الأثقال، والأغنام حتى يكون عندنا وفرةٌ من الأغطية لأجل الملبس، وأنواعٌ أخرى من الحيوانات يقدمون لنا خدماتٌ أخرى كثيرة "[2]. من خلال المقارنة بين هذا النص ومشاهد الرعي في لوحاتنا نجد أن نفس الأنواع من الحيوانات المذكورة في النص موجودة في لوحاتنا، كالبغال والأحصنة المسروجة المجهزة للنقل في كلتا اللوحتين معراتا وبسنقول، كما نشاهد الغنم في لوحة معراتا وهو مذكور في النص اللاهوتي أيضاً، وإذا عدنا لهذا النص نجد أنه قد استحضر أنواعاً أخرى من الحيوانات تقدم لنا الخدمات ولكن بدون تحديد وذكر الأصناف، وهذه الحيوانات ربما مُقترحة في

[1] – يوحنا فم الذهب، ٢٠١٤، ص٧٤.

[2] – يوحنا فم الذهب، ٢٠١٤، ص٧٣-٧٤.

فسيفساء معراتا من خلال الغزال المروض المسيطر عليه من قبل الراعي وكلب الصيد الذي يلعب على ظهر الخنزير.

وإذا تابعنا في نصوص تفسير سفر التكوين نجد أنّ هذا القديس اللاهوتي يوحنا فم الذهب يطلب من الانسان أن يشكر الله لأنه منحه كل هذه الهدايا: " لأجل كلّ هذا نشكر الله، لأنه لو فحص المرء الأمر لعرف كيف أن الله قد أعطانا الكرامة ونزعها منها مرّةً أخرى، وأنه وضع فينا الخوف من الوحوش وكذلك كل الأمور الأخرى، وأنه سوف يرى أن كل ذلك مملوءٌ حكمةً كثيرةً وعنايةً ومحبةً كبيرةً للبشر التي نتمنى كلنا أن ننالها على الدوام نحو مجد الله الذي صنع كل ذلك، الذي له المجد إلى أبد الآبدين. آمين "[1].

عند البحث عن بعض المشاهد التي تتشابه مع لوحاتنا في مواقع أخرى نلاحظ أنّ عبارات الشكر لله كانت مرافقة للعديد من المشاهد المستمدة من الحياة الرعوية على شكل إهداءات، فمشهد شجرة فواكه يحطّ عليها فرخٌ من طائر الحمام تكون مثبتة على فسيفساء كانت ترصف أرضيةً في كنيسة يوحنا وإيليا في مأدبا من الأردن (الشكل ٧٩)، ويكون هذا المشهد مصحوباً بنقشٍ إغريقيٍّ ترجمته: " تقبّل يارب تقدمة عبدك إيليا "[2]، ومن خلال نقش الإهداء هذا المرافق للمشهد نُرجّح أن يكون مشهد فرخ الحمام يحطّ على شجرة فواكه هو صورة مجازيّة لنذرٍ من المانح لشكر الله.

أما مشهد الغزال المروّض فإنّ هذا التّصوير نادراً ما يُعرض، وهو مُثبت فقط على فسيفساء كانت ترصف أرضية قدس الأقداس في كنيسة الثيوتوكس Theotokos في جبل نبو من مأدبا، حيث كانت الغزالان المروضة مشكلةً مقابل باقتين من الزهور إلى جانب ثورين حُضّروا من أجل التضحية، وقد رافق هذا المشهد نقشٌ يونانيٌّ يتألف من سطرين عبارة عن إهداء، ترجمته: " أيها المسيح إلهنا، خالق جميع الأشياء ومبدعها، لقد أنجزت كل بناء (الكنيسة) والدة الإله (ثيوتوكس Theotokos) نذراً على (؟) أبينا القديس ليونسيوس، وبفضل جهود الكاهنين ورئيس الدير مرتيويوس وثيودورس و أتباعهما "[3].

---

[1] – يوحنا فم الذهب، ٢٠١٤، ص٧٤.

[2] – بشريللو، ميشيل، ١٩٩٣، ص٣١١.

[3] – بشريللو، ميشيل، ١٩٩٣، ص ١٦٥.

يجدر بنا التوقف عند الجملة اللاهوتيّة في مقدّمة النقش الكتابي، فكل عملٍ صالحٍ يُنسب إلى المسيح الإله الخالق والمبدع، وهذا يُعطينا احتمال أنّ الغزال المروّض يقوم بتلميحٍ إلى شكر الفضل إلى الله.

أيضاً لدينا مشهد راعٍ يقود بغلاً ممثّل على فسيفساء من كنيسة قايانوس العليا في عيون موسى من مأدبا في الأردن تؤرّخ إلى ٥٣١م[١]، نجد أنه قد رافق المشهد نقش يوناني يحدّد أسماء المانحين وصلاة قصيرة عبارة عن شكر للخالق.

وفي مثالٍ آخر لمشهدٍ من الحياة الرعويّة نجده في فسيفساء كنيسة القديس جورجس في قرية نبو من خربة المخيط في الأردن قد رافقه نقش كتابي يوناني ذو طابع تكريمي يذكر أسماء المانحين مع إهداء لقبول القرابين وعمل القرويين، وقد بدأ النص بالكلمات التالية:

" أيها القديس جورجس تقبل تقدمة أهل (رجال) هذه القرية وعنائهم لخلاص، وبتقدمة الأخوين أسطفانس وإيليا ...."[٢].

من خلال هذه الأمثلة العديدة التي تُثير المشاهد اللّامعة الموجودة في لوحاتنا، وبالرّجوع إلى نص الجليل يوحنا فم الذهب الذي ذكرناه سابقاً عن تقديم الشّكر إلى الله من الممكن أن تكون هذه المشاهد التي تصوّر بعض الأنشطة الرّيفيّة من الرّعي هي على الأرجح تحمل صورةً رمزيّةً لتقديم الشكر إلى الله الذي يحمي ممتلكات القرويين التي ساعدت في بناء الكنيسة، وأيضاً ربما تمثّل استعداد الواهب المُمثّل بالراعي إلى رفع هذه الهدايا إلى الكنيسة، والشكر على الحصول على الخلاص.

رابعاً_ المشاهد الحيوانيّة المنعزلة:

١_ فسيفساء الرواق في كنيسة بابولين:

- المشهد الأول: المشهد عبارة عن قلادة دائريّة الشكل ضمن مثمّن محاط بزخارف هندسيّة واسعة الامتداد نُفذت بالأسود والبني، وضمن المثمّن نشاهد زخارف عبارة عن منحنيات سوداء (الشكل ٤٤). المشهد المركزي عبارة عن ثور كبير الحجم نُفّذ بحالة الوقوف بارزاً عضلاته يتّجه نحو جهة اليمين، وله ذيلٌ طويلٌ يلتفّ نحو الأعلى، يرفع طرفه الأمامي الأيمن عن الأرض،

[١] – بشريللو، ميشيل، ٢٠١٤، ص ١٠٧.

[٢] – بشريللو ميشيل، ١٩٩٣، ص١٨٠.

وقد أُطر كامل جسده بالأسود ورُصف بالبني والقرميدي والأحمر، نشاهد أمام الثور نبتةً طويلةً تتألّف من غصنٍ ثخينٍ يمتدّ نحو الأعلى يحمل ورقتين قلبيّتي الشكل، رُصفت هذه النّبتة بالبني والأسود، وقد نُفذ المشهد المركزي على خلفيّةٍ بيضاء خاليةٍ من الزخارف.

– المشهد الثاني: المشهد عبارة عن قلادةٍ دائريّةٍ مُؤطّرةٍ بالأسود ضمن مثمّن محاط بزخارفٍ هندسيةٍ واسعة الامتداد، يليها إطارٌ عريضٌ يتألف من جديلةٍ مكونةٍ من شريطين متداخلين منفذين بالألوان: السوداء، البنية، الحمراء والبيضاء على التّتالي (الشكل ٤٥). المشهد المركزي عبارة عن أرنبٍ ضخمٍ نُفذ بحالة القفز يعدو باتجاه اليسار رافعاً أطرافه الأمامية عالياً بينما ترتكز أطرافه السفلية على الأرض، كما تنتصب أذناه الطويلتان نحو الخلف، أُطّر كامل جسده بالأسود ورصف بالبني والأحمر والبيج، كما نشاهد غصناً ممتدّاً من نبات الكرمة تحت الأرنب يحمل في نهايته ورقةً بنية اللون، وقد نُفذ المشهد المركزي على خلفيةٍ بيضاء خالية من الزخارف.

٢_ فسيفساء حدادين:

أُطّر المشهد بإطارين، الإطار الداخلي بسيط عبارة عن مستطيل خالٍ من الزخارف رُصف بأشرطةٍ ملونةٍ بالأسود والأصفر خردلي والأبيض من الداخل إلى الخارج، أما الإطار الثاني فهو عريضٌ مزخرفٌ بجديلةٍ مكونةٍ من شريطين مجدولين مرصوفين بالألوان: الأبيض والرمادي والبني بترتيبٍ معينٍ على خلفيةٍ رمادية (الشكل ٥٧). المشهد المركزي عبارة عن دبٍّ كبير الحجم يقفز في الهواء رافعاً أطرافه الأربعة عن الأرض بشكلٍ منبسطٍ منتهيةً بمخالبٍ بارزةٍ وممتدّةٍ وله آذانٌ دائريّةٌ مقلّصة الحجم، فمه مفتوحٌ تظهر منه الأنياب الحادة البيضاء واللّسان الأحمر، كما نشاهد عرفاً غريب الشكل يبرز من عنقه وهو على شكلٍ مروحيٍ يبرز منه جسمٌ متعرّجٌ نحو الأعلى، أُطّر جسم الدّب بالكامل بالأسود ورصف بالألوان: البني، البيج، الرمادي والأزرق، كما نلاحظ ثنيات الجلد بشكلٍ واضحٍ عند الرقبة والأطراف لتظهر براعة الفنان، وقد نُفذّ المشهد ككل على خلفيةٍ بيضاء حرشفيةٍ خاليةٍ من الزخارف.

٣_ فسيفساء عين لاروز:

– المشهد الأول: المشهد عبارة عن قلادةٍ دائريّة الشكل محاطةٍ بالأشكال الهندسية على امتداد الأرضية، وتحتوي هذه القلادة على مشهدٍ مركزيٍّ يجسّد لبوةً ضخمةً ذات عضلاتٍ بارزةٍ توحي بقوتها، نُفّذت بحالة المشي باتجاه اليسار، أطرافها متباعدةٌ اليسار تتقدّم على اليمين، يميل رأسها

نحو الأسفل وكأنّها تبحث عن طعامٍ، تفتح فمها فتظهر الأنياب البيضاء اللون ضمن فمها الأحمر، ولها ذيلٌ طويلٌ يلتفّ نحو الأسفل خلفها، كما تظهر المخالب بشكلٍ واضحٍ، وعينها سوداءٌ مفتوحةٌ بشكلٍ جاحظٍ، أُطّر كامل جسدها بالبني الغامق ورُصفت بالبني والأبيض والأصفر خردلي، وقد نُفّذ المشهد ككلّ على خلفيةٍ بيضاء خاليةٍ من الزّخارف (الشكل٦٧).

– المشهد الثاني: يتألف المشهد من قلادةٍ دائريّة الشكل ضمن مثمّنٍ تحيط بها أشكالٌ هندسيّةٌ، وقد أُطّرت هذه القلادة بالأسود، وتحتوي على مشهدٍ مركزيّ يجسد حيوان الليكورن Licorn ينحني نحو الخلف وقد نُفّذ بوضعيّة الجلوس على أطرافه التي تنثني تحت جسده، وقد أُطّر جسده بالكامل بالأسود ورُصف بالألوان: البنيّة الغامقة والكاشفة، البيج، البيضاء، الصفراء خردلية والقليل من الأزرق، وله أظلافٌ سوداءٌ واضحةٌ وقرنٌ مخطط بالأسود والأبيض، وقد نُفّذ المشهد على خلفيةٍ بيضاء خالية من الزّخارف (الشكل ٦٨).

٤_ فسيفساء الصحن في كنيسة عقربات:

يحيط باللوحة إطارٌ بسيطٌ عبارة عن مستطيلٍ مرصوفٍ بشريطين الداخلي أسود والخارجي أحمر (الشكل٦٣). المشهد المركزي يتألف من حمل يقف تحت شجرةٍ متجهاً نحو اليسار، وقد أُطّر كامل جسده بالأسود ورصف بالرمادي والبني والأبيض، له أظلافٌ ضخمةٌ سوداء وله ذيلٌ عريض يلتف نحو الخلف. يوجد شجرةٌ غريبة بجانب الحمل تمتد أغصانها نحو الأعلى منحنيةً حول الحمل، تتفرّع عنها خمسة أغصانٍ يحمل كل واحدٍ منها أوراقاً تأخذ شكلاً هرميّاً، جذعها بنيٌّ وأوراقها بنيةٌ، وهناك أربع زهراتٍ على الطرف الأيمن من المشهد تتألّف كل واحدةٍ من ساقٍ قصيرةٍ وكأس يحمل زهرةً حمراء اللون، وقد نُفذ المشهد ككل على خلفيةٍ بيضاء عاجيةٍ خاليةٍ من الزخارف.

دراسة الأصل التّصويري والرّمزي للمشاهد الحيوانيّة المعزولة:

لدينا بعض اللّوحات الفسيفسائيّة التي تُمثّل حيواناتٍ مصوّرةٍ بشكلٍ منعزلٍ ضمن إطاراتٍ هندسيّة الشّكل، وهي في لوحاتنا حيوانات من رباعيّات الأرجل وقد مُثّلت بعدة وضعيات:

- حمل بحالة الوقوف أمام شجرة من عقربات.
- دبة بحالة القفز من حدادين.
- لبوة بحالة المشي من عين لاروز.

- حيوان اللّيكون بحالة الجلوس من عين لاروز.
- ثورٌ بحالة الوقوف من بابولين.
- أرنبٌ بحالة القفز من بابولين.

لقد جاءت مثل هذه المواضيع الانفرادية لبعض الحيوانات لتعبّر عن تخلّي الفنّان أحياناً عن استلافه من المنهج القصصي المستعار من الدّيانة المسيحيّة لموضوعٍ ما، ولكن ليس كلّياً وإنما بصيغةٍ مغايرة عن وظيفة الشكل المعروض. بالنّسبة للرمزيّة التّصويريّة لهذه الأشكال الحيوانيّة فربّما كان كل حيوان يستحضر رمزاً خاصّاً من الكتاب المقدّس، وربما كان الغرض من تمثيل هذه الحيوانات بأشكالٍ معزولة هو مجرّد لغرض الزينة وتقديم أشكالٍ من الذّخيرة الحيوانية التي كانت منتشرة في تلك المناطق من الشمال السوري في ذلك الزّمن. لذلك سنقوم بتحليل كل مشهدٍ من هذه المشاهد على انفراد:

لدينا مشهد حملٍ يقف أمام شجرةٍ، إنّ هذا المشهد مُثبت في هيبوجيوم Hypogeum من كومباغي Compagui في إيطاليا وهي مُؤرّخة إلى القرن الرابع الميلادي[1]. وهذا المشهد نادر الوجود، فربّما يكون متأثّراً من سراديب الموتى وربما يكون وليد التّأثيرات المحليّة، وهو مُثبتٌ في فسيفساء من كنيسة القديس جرجس في قرية نبو من مأدبا رُصفت خلف المذبح مقابل جرن المعموديّة[2] (الشكل ٨٠)، وهو يعود بنا إلى حمل الذّبيحة التي جعلته الحادثة الكتابيّة مكان اسحق كما ورد في سفر التكوين من الكتاب المقدس:

" *وحدث بعد هذه الأمور أن الله امتحن إبراهيم فقال له يا إبراهيم خُذ ابنك وحيدك الذي تحبّه اسحق واذهب إلى أرض المُرِيّا وأصعده هناك محرقةً على أحد الجبال الذي أقول لك. فأخذ إبراهيم حطب المحرقة ووضعه على اسحق ابنه وأخذ بيده النار والسكين. فناداه ملاك الرب من السماء وقال إبراهيم. لا تمدّ يدك إلى الغلام ولا تفعل به شيئاً. لأني الآن علمت أنك خائفٌ الله فلم تمسك ابنك وحيدك عني. فرفع إبراهيم عينيه ونظر فإذا كبشٌ وراءهُ مُمسكاً في الغابة بقرنيهِ. فذهب إبراهيم وأخذ الكبش وأصعدهُ محرقةً عوضاً عن ابنهِ* ".

(سفر التكوين، الاصحاح الأول، الآيات ١– ١٣).

---

[1] - Komait، Abdallah, 2009، p. 380.

[2] – بشريللو، ميشيل، ١٩٩٣، ص٣٣٩.

كما يمكن تفسير هذا المشهد من خلال الرّجوع إلى آيات رؤيا يوحنا من العهد الجديد، فنجد أن هذا الحمل من الممكن أن يرمز إلى المسيح، الحمل المذبوح على مذبح الصليب لخلاص المؤمنين:

" ورأيت في وسط العرش والحيوانات الأربعة وفي وسط الشيوخ خروف قائم كأنه مذبوحٌ له سبعة قرون وسبعة أعين هي سبعة أرواح الله المرسلة إلى كلّ الأرض".

(رؤيا يوحنا اللّاهوتي، الاصحاح الخامس، الآية ٦).

لدينا أيضاً مشهدٌ مميّزٌ لدبّةٍ واثبةٍ صُوّرت بأقدامٍ ممتدّةٍ ومخالبٍ طويلةٍ مع ذيلٍ مجدولٍ، إنّ هذا المشهد مُثبت في عدّة لوحاتٍ مشابهةٍ للوحتنا كان من أهمها لوحةً من فسيفساء فيلا قسطنطين في أنطاكية[1]. تحتوي هذه اللوحة من أنطاكية مشهداً للصيد فيه دبّة تطابق تماماً الدبّة في لوحتنا بأسلوب التّنفيذ، أنّ هذا المخطط الأيقوني (الساقين الممدودة والمخالب الطويلة، الذيل المجدول، الفم المفتوح والأذنين) ينتمي إلى التقاليد الكلاسيكيّة[2]. كما أننا نشاهد في لوحتنا شريطاً يُزيّن عنق الحيوان (الدبة) والطبيعة المجردة البيضاء في الخلفيّة، وهذا الرّمز الملكي نجده يزيّن رقبة الأسد العابر من أنطاكية في لوحةٍ فسيفسائيّةٍ من دارة قسطنطين[3] (الشكل ١٦).

إنّ هذا المشهد الذي يمثّل رمزاً ملكيّاً ربما كان في الأصل سمةً للحيوان الملكي المستخدم في الصّيد الفارسي العظيم، وكرمز للملوك السّاسانييّن، ولكن يبدو أنه أصبح زخرفةً منتشرةً على الفسيفساء من القرن الخامس والسادس[4]. وهذا دليلٌ على تلاقح الحضارة السّاسانيّة مع الحضارة الكلاسيكية لتندمج ضمن منهجيّةٍ بارعةٍ قدّمها الفنّان السوري من خلال هذه اللوحة.

أيضاً لدينا مشهد اللّبوة التي صورت بوضعيّة المشي بارزةً مخالبها في لوحةٍ من عين لاروز، فهي تُشبه أيضاً لوحة الأسد من أنطاكية التي ذكرناها سابقاً، وهي تتبع نفس الأسلوب الأيقوني، وهو أسلوب معروفٌ في الشّرق ويحمل رمزاً ملكيّاً نبيلاً، أما في الفن الأيقوني المسيحي فإننا نجد رمزيّةً خاصة من خلال الكتاب المقدّس الذي يُعطي الأسد رمزاً لقسوة الشيطان وشرّه: *" أنا دعوتك لأنك تستجيب لي يا الله. أمِل أُذنيكَ إليَّ. اسمع كلامي. ميّز مراحمك يا مخلّص المتّكلين عليك بيمينك من المقاومين. احفظني مثل حدقة العين. بظلّ جناحيك استرني. من وجه*

[1]- LEVI، Doro: 1947، Antioch Mosaic Pavements، Princeton، p. 228، p.l. LVII.
[2]- Balty، Janine, 1977، p. 124.
[3] - Levi، Doro: 1947، p. 241.p.l. LXX.
[4] - Balty، Janine, 1977، p.124.

الأشرار الذين يخربونني أعدائي بالنّفس الذين يكتفونني. قلبهم السمين قد أغلقوا. بأفواههم قد تكلّموا بالكبرياء. في خطواتنا الآن قد أحاطوا بنا. نصبوا لأعينهم لِيُزلقونا إلى الأرض. مَثَلُهُ مَثَلُ الأسد القَرِمِ إلى الافتراس وكالشبل الكامن في عِرِّيسهِ". (المزمور ١٧، الآيات ٦-١٢).

بالنسبة لحيوان الليكورن Licorn الذي يُعتبر من فصيلة الغزلان والأيائل فإننا بحثنا سابقاً في مشاهد الجنّة عن رمزيّة الأيل، حيث كانت المشاهد تمثل أيلين متقابلين حول جسمٍ محوريٍّ، أما بالنسبة لتمثيل أيلٍ واحدٍ فإنّ ذلك كان نادراً في الفن الأيقوني المسيحي، وعندئذٍ يمكن أن يرمز إلى المسيح قاهر الشيطان حسب الفكرة القديمة المعبّر عنها بأنّ الأيل عمل على إخراج الأفاعي من جحورها وقتلها[١]، وربما يكون ذلك تلميحاً إلى الموعوظين المنتصرين.

أما مشهد ذلك الثّور الواقف من فسيفساء بابولين، فغالباً ما يحمل رمزيّة تقديم الأضاحي كما ذكرنا ذلك سابقاً. ولدينا مشهداً لأرنبٍ قافزٍ صُوّر بشكلٍ معزولٍ يريد أن يأكل من نبات الكرمة، إنّ هذا المشهد مُثبتٌ على شكل صيّادٍ يُمثّل يسوع المسيح الذي يصطاد أرنباً برياً عبر نبات الكرمة على مذبحٍ كنسيٍّ من نهاية القرن السادس الميلادي في كاتدرائيّة "عزادو" في إيطاليا[٢]، ومن خلال هذا المثال ربّما يكون الأرنب البرّي في الأيقونات المسيحيّة يُمثّل رمزاً للمذنب الذي يقوم بإمساكه السيد المسيح.

[١] - سيرينج، فيليب، ١٩٩٢، ص١٠٨.

[٢] - سيرينغ، فيليب، ١٩٩٢، ص ٧٨.

النتائج والخاتمة:

_ النتائج:

تمكنّا في هذا البحث من دراسة المشاهد الحيوانيّة المنفّذة على اللوحات الفسيفسائيّة المكتشفة في منطقة الشمال السوري، فكانت النتائج التي توصلنا إليها في نهاية هذا البحث كما يلي:

١_ ذكر أهم الأحداث التّاريخيّة في الفترة البيزنطيّة وخاصةً الدينيّة في تلك المنطقة ابتداءً من الدعوة المسيحيّة ثمّ ظهور التّنازع المذهبي الخطير في تاريخ الطائفة المسيحية حتى فترة السلامِ والهدوء في هذه المنطقة، وصولاً إلى السنوات الأخيرة وعصر الانحطاط في القرن السادس الميلادي.

٢_ الإشارة إلى مراحل تطور فن الفسيفساء في منطقة الشمال السوري، وذلك لما كان لهذه المنطقة من أهميّةٍ كبيرةٍ على مرّ العصور، ولأهميّة وكثرة عدد اللوحات الفسيفسائيّة المكتشفة فيها. حيث قُسّمت إلى ثلاثة مراحل. وقد تم الاستنتاج بأن اللوحات التي كانت قيد دراستنا والمكتشفة في هذه المنطقة كانت غالبيتها تُؤرّخ إلى القرنين الخامس والسادس الميلاديين، وذلك من ضمن المرحلة الثالثة من مراحل تطور فن الفسيفساء في الشمال السوري، والتي تميزت بالانصهار في بوتقة العقيدة المسيحية.

٣_ تقديم تأريخ تقريبيّ للوحات المكتشفة في هذه المنطقة والغير مدروسة من خلال أساليب التّنفيذ المتّبعة وموضوعاتها المدروسة ومقارناتها مع مثيلاتها من نفس المنطقة أو من مناطق أخرى، وتقديم التأريخ الدقيق للوحات التي تحمل نقوشاً كتابيةً من خلال ترجمة هذه النقوش.

٤_ إظهار توثيق كامل للوحات قيد الدراسة والتي كانت ترصف أرضيات كنائس ومباني انتشرت على مساحاتٍ واسعةٍ من منطقة الشمال السوري الذي يتعرض منذ سنواتٍ للدّمار والسّرقات بسبب الحرب التي تعيشها المنطقة وغياب السلطة عنها، فبعضها مازالت في مكانها وتمت حمايتها ولوحاتٌ أخرى تعرّضت للسرقة أو الدمار، بالإضافة إلى ظهور عددٍ لا بأس به من اللوحات الحديثة التي استطعنا توثيق بعضها بالصور والقياسات والمعلومات اللازمة.

٥_ من خلال الدراسات التّحليليّة والمقارنة التي قمنا بها أثناء دراسة هذه المشاهد تمّ الوصول إلى معرفة الأصول التصويريّة لكل مشهد يرد في هذا البحث حيث كان أغلبها مستعاراً من المدافن السّردابيّة الرّومانيّة التي زُينت جدرانها برسوماتٍ معينة كانت الغاية منها إظهار تعاليم

الدين الجديد بشكلٍ متخفّي عن طريق تمثيل مشاهد رمزية كان أغلبها من الحيوانات، وذلك خوفاً من بطش الرومان المعادين لظهور الدين الجديد.

٦_ كما تمّ معرفة الدلالات الرّمزيّة لهذه المشاهد الحيوانية المدروسة من خلال المقارنات مع أمثلة مشابهة لها مدروسة من قبل، أو بمقارنتها مع نصوص دينيّة من الكتاب المقدس، فكانت غالبيتها تحمل رمزيّةً دينيّةً مستوحاة من الكتاب المقدس وتعليمات الدين المسيحي.

٧_ التعرف على منهج منظم كان متّبعاً في رصف الكنائس في تلك الفترة وهو متعلق بضرورة الارتباط بالبواعث الدينية بشكل يتناسب مع التوزيع العام لأجزاء الكنيسة.

٨_ كان لهذه المشاهد دوراً مؤسساتياً وهو استحضار حوادث مستوحاة من الكتاب المقدس لتسهيل وصولها الى العامة عن طريق الصورة لا عن طريق الكتابة.

٩_ كانت هذه المشاهد مرآة تعكس الحياة الثقافية والدينية في منطقة الشمال السوري في تلك الفترة.

_ الخاتمة:

وهكذا نجد أن ما تمّ التطرّق إليه في هذه الدراسة قد بيّن لنا مدى أهميّة اللوحات الفسيفسائية في منطقة الشمال السوري من خلال الموضوعات الحيوانيّة المتنوّعة المّمثلة في الفترة ما بين القرن الرابع والسابع الميلاديين، والتي نجد الاعتماد الأكبر فيها على المشاهد ذات الدلالات الرمزية الدينية. فكانت هذه المشاهد مرآةً تعكس الحالة الثقافية والدينية التي كانت سائدة في هذه المنطقة.

ومن خلال دراسة تلك المشاهد التي كانت تزيّن أرضيات الأبنية بشكلٍ عام وأرضيات الكنائس بشكلٍ خاص، استنتجنا أنّ النّزوح الفكري إلى الرّمزيّة كان من أقوى المؤثّرات على التّصميمات الفنيّة، فقد كانت المشكلة التي واجهت الفن المسيحي منذ بدايته هي كيفيّة تفسير النّصوص الدّينيّة الرّمزيّة بصورةٍ ماديّةٍ محسوسةٍ، كتمثيل روح القدس والافتداء أو حتى فكرة الخلود، فاعتمدوا على بعض الأشكال ذات الأصول الوثنيّة، حيث تحوّل الحمل إلى رمزٍ للتضحية، وتحوّلت الطيور بدورها إلى رموز، فبات الحمام يرمز إلى روح القدس، والطاووس إلى جنّة الخلود وهلمّ جرا.

وقد أصبح لدينا فكرة تقول إنه في تبليط أرضيات الكنائس التي تعود إلى القرنين الخامس والسادس في الشّمال السّوري تمّ الأخذ بالحسبان اتّباع منهجٍ منظّمٍ متعلّقٍ بضرورة الارتباط بالبواعث العقيديّة الدّينيّة، وذلك بشكلٍ يتناسب مع التّوزيع العام لأجزاء الكنيسة، فكان للحنيّة أن تُرصف باللّوحات الفسيفسائيّة التي تحمل المشاهد الأكثر رمزيّةً دينيّةً، والتي ترتبط بفكرة القيامة وجنّة الخلود بشكلٍ خاص، كالمشاهد التي تمثل طاووسين متناظرين، وذلك لما يحمل هذا الجزء من الكنيسة من قدسيّةٍ دينيّةٍ خاصة. فقد استخدم الفنّان المسيحي التّزيينات ذات الزّخارف الحيوانيّة التي هيمنت عليها الأساليب التي اعتمدت على التّناظر والتّشابه والمشاهد التي تُثير السلام فأعطوها أفضليّةً على أيّ باعثٍ آخر، بالإضافة إلى مشاهدٍ أخرى كمشاهد الحياة الرعوية التي تعدّدت دلالاتها الرمزية، وهناك مشاهد ربما تكون دلالتها جدلية كالمشاهد القتالية بين الحيوانات، وتنطوي هذه الأساليب ضمن هدفٍ محدّد وهو اظهار المشاهد التي تحمل رسالةً للمؤمنين ترتبط بتعاليم الدين المسيحي، معتمدين في ذلك على نهجٍ تصويري رمزيّ الدّلالات. مما يدلّ على أن هذه المشاهد كان لها دوراً مؤسّساتيّاً وهو استحضار حوادث مستوحاة من

الكتاب المقدّس والمواعظ الدينيّة بهدف تعليم الشّعب، وسهولة نقل التّعاليم الدّينيّة إلى كافّة النآس بواسطة الصّورة لا عن طريق القراءة. لذلك نجد أنّ الأساليب الفنيّة قد لعبت دوراً هاماً في توظيف بعض المشاهد ذات الدّلالات الرّمزيّة في تعليم شعائر الدّين المسيحي، وقد قيل في هذا الصّدد:

" للتّصوير بألوانه تأثير الكتاب، إنّه وهو صامتٌ يتحدّث من فوق الجدار، فيفيد كلّ الفائدة ".

جداول بأسماء اللوحات المدروسة ومعلومات عنها

أولاً- مشاهد الجنة:

اسم اللوحة	وضع اللوحة والنشر	موضوع اللوحة	تأريخها	طبيعة المبنى	رقم اللوحة
مشاهد الجنة					
لوحة أم حارتين(١)	معروضة في متحف معرة النعمان/منشورة	ثورين متقابلين بوضعية التناظر حول عمود يعلوه آنية	٥٠٠م	صحن الكنيسة	الشكل(٢١)
لوحة أم حارتين(٢)	معروضة في متحف معرة النعمان/منشورة	آنية صغيرة تخرج منها أغصان الكرمة على شكل جامات تحتضن حيوانات وطيور	٥٠٠م	حنية الكنيسة	الشكل(٢٢)
لوحة التمانعة(١)	ماتزال في الموقع غير منشورة	أربع حيوانات عاشبة بوضعية التناظر حول آنية	٤٧٦-٤٧٧م	صحن الكنيسة الجنوبية	الشكل(٢٤)
لوحة التمانعة(٢)	ماتزال في الموقع غير منشورة	طاووسين متقابلين بوضعية التناظر يحطّان على آنية	٤٧٦-٤٧٧م	حنية الكنيسة الجنوبية	الشكل(٢٦)
لوحة التمانعة(٣)	ماتزال في الموقع غير منشورة	أربعة حيوانات عاشبة بوضعية التناظر حول آنية	٤٩٣-٤٩٤م	صحن الكنيسة الشمالية	الشكل(٢٩)
لوحة التمانعة(٤)	ماتزال في الموقع غير منشورة	حملين متقابلين بوضعية التناظر حول شجرة	٤٩٣-٤٩٤م	حنية الكنيسة الشمالية	الشكل(٣٤)
لوحة الهوات	معروضة في متحف معرة النعمان/منشورة	مجموعة من الحيوانات في عمودين بشكل متواجه بين الحيوانات المفترسة والمسالمة	٥٦٨م	أرضية كنيسة	الشكل(٣٨)
لوحة تل عار	مسروقة غير منشورة	طائرين متقابلين بوضعية التناظر حول آنية	النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي	حنية الكنيسة	(الشكل٥٤)

مشاهد الجنة					
اسم اللوحة	وضع اللوحة والنشر	موضوع اللوحة	تأريخها	طبيعة المبنى	رقم اللوحة
لوحة جكارة	ماتزال في الموقع غير منشورة	طاووسين متقابلين بوضعية التناظر حول طاولة رخامية في أسفلها كتابة	النصف الأول من القرن الخامس الميلادي	حنية الكنيسة	الشكل(٥٦)
لوحة حويجة حلاوة	مجهولة المصير منشورة	حملين متقابلين بوضعية التناظر حول شجرة	٤٧١م	حنية الكنيسة	الشكل(٦٠)
لوحة خربة موقا	مسروقة غير منشورة	طاووسين متقابلين بوضعية التناظر حول آنية	٤٢٨-٤٣١م	حنية الكنيسة	الشكل(٦١)
لوحة عقربات(١)	متحف حماه الوطني غير منشورة	ستة حملان متماثلة متقابلة بوضعية التناظر على طرفي شجرة نخيل محورية يحط عليها طائر الفينكس.	٤١٥م	صحن الكنيسة	الشكل(٦٢)
لوحة عقربات(٢)	متحف حماه الوطني غير منشورة	طاووسين متقابلين بوضعية التناظر حول نص كتابي وآنية تخرج منها نباتات تحيط ببعض الطيور المتناظرة	الربع الأول من القرن الخامس الميلادي	حنية الكنيسة	الشكل(٦٤، ٦٤-أ، ٦٤-ب، ٦٤-ج)
لوحة عين لاروز	ماتزال في الموقع غير منشورة	غزالين متقابلين بوضعية التناظر حول شجرة	الربع الثالث من القرن الخامس الميلادي	غير معروف	الشكل(٦٦)
لوحة فركيا(١)	ماتزال في الموقع منشورة	أربعة حيوانات عاشبة تقابل أربعة حيوانات مفترسة يفصل بينها أشجار مثمرة	النصف الثاني من القرن السادس الميلادي	مدفن كهنوتي	الشكل(٦٩)

مشاهد الجنة					
اسم اللوحة	**وضع اللوحة والنشر**	**موضوع اللوحة**	**تأريخها**	**طبيعة المبنى**	**رقم اللوحة**
لوحة فركيا(٢)	ماتزال في الموقع غير منشورة	حملين متقابلين بوضعية التناظر حول إناء تخرج منه أغصان الكرمة	النصف الثاني من القرن السادس الميلادي	مدفن كهنوتي	الشكل(٧٠)
لوحة فركيا(٣)	معروضة في متحف معرة النعمان/ منشورة	إناء كبير يصعد منه غصنان من الكرمة لتشكل جامات دائرية تحتضن حيوانات مألوفة	٥١١م	دير	الشكل(٧٢)
لوحة معرة بيطار	معروضة في متحف معرة النعمان غير منشورة	مجموعة من الحيوانات بوضعية التناظر في مشهدين، علوي يمثل غزالين حول نسر ، وسفلي يمثل حملين حول آنية	الربع الثالث من القرن الخامس الميلادي	أرضية كنيسة	الشكل(٧٣)

ثانياً- مشاهد المطاردة:

مشاهد المطاردة					
اسم اللوحة	وضع اللوحة والنشر	موضوع اللوحة	تأريخها	طبيعة المبنى	رقم اللوحة
لوحة التمانعة(١)	ماتزال في الموقع غير منشورة	ستة حيوانات برية تطارد بعضها: دب يطارد حمار فهد يطارد غزال أسد يطارد غزال	٤٩٣-٤٩٤م	صحن الكنيسة الشمالية	الشكل(٣٠، ٣٠-أ، ٣٠-ب، ٣٠-ج)
لوحة التمانعة(٢)	ماتزال في الموقع غير منشورة	ثلاثة مشاهد للمطاردة لحيوانات يفصل بينها أشجار: فهد يطارد غزال- فهد آخر يطارد غزال- دب يطارد غزال	٤٩٣-٤٩٤م	الرواق الشمالي في الكنيسة الشمالية	الشكل(٣١-٣٢-٣٣)
لوحة النّيحة	معروضة في قلعة دمشق غير منشورة	أربعة حيوانات في مشهدين، السفلي كلب يطارد أرنباً والعلوي أرنب وطائر على طرفي شجرة	نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادي	الحنية اليسرى من الكنيسة	الشكل(٣٦)
لوحة الهوات	معروضة في متحف معرة النعمان منشورة	أنثى فهد تطارد مهراً	٥٦٨م	أرضية كنيسة	الشكل(٣٩)
لوحة بابولين(١)	مسروقة غير منشورة	دب كبير يطارد خنزيراً	منتصف القرن الخامس الميلادي	صحن الكنيسة	الشكل(٤٢)
لوحة بابولين(٢)	مسروقة غير منشورة	أسد يطارد غزالاً	منتصف القرن الخامس الميلادي	صحن الكنيسة	الشكل(٤٣)
لوحة تل عار	مسروقة غير منشورة	نمر يطارد غزالاً ولبوة تطارد حماراً يفصل بين المشهدين شجرة	النصف الثاني من القرن الخامس	صحن الكنيسة	الشكل(٥١، ٥٢، ٥٣)

مشاهد المطاردة					
اسم اللوحة	وضع اللوحة والنشر	موضوع اللوحة	تأريخها	طبيعة المبنى	رقم اللوحة
			الميلادي		
لوحة كفر طاب	معروضة في متحف معرة النعمان/ منشورة	أسد يطارد وعلاً	النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي وبداية القرن السادس الميلادي	أرضية كنيسة	الشكل(٧٢)

ثالثاً- مشاهد المصارعة:

مشاهد المصارعة					
اسم اللوحة	وضع اللوحة والنشر	موضوع اللوحة	تأريخ اللوحة	طبيعة المبنى	رقم اللوحة
لوحة التمانعة	ماتزال في الموقع غير منشورة	ثورا ضخم يصارع فهداً	٤٧٦-٤٧٧م	الرواق الجنوبي في الكنيسة الجنوبية	الشكل (٢٥، ٢٥-أ)
لوحة تل ترعي	معروضة في قلعة دمشق غير منشورة	أربعة حيوانات تقابل بعضها تمثل مشهدين: العلوي يمثل أسداً يصارع ثوراً، والسفلي يمثل وحيد القرن يصارع نمراً	نهاية القرن السادس الميلادي	أرضية كنيسة	الشكل(٤٩)

رابعاً- مشاهد الافتراس:

مشاهد الافتراس					
اسم اللوحة	وضع اللوحة والنشر	موضوع اللوحة	تأريخ اللوحة	طبيعة المبنى	رقم اللوحة
لوحة الهوات	معروضة في متحف معرة النعمان/ منشورة	أسد يفترس ثوراً أكبر منه حجماً ويعضه من عنقه لتسيل الدماء	٥٦٨ م	أرضية كنيسة	الشكل(٤٠)

خامساً- مشاهد الحياة الرّعويّة:

مشاهد الحياة الرعوية					
اسم اللوحة	وضع اللوحة والنشر	موضوع اللوحة	تأريخ اللوحة	طبيعة المبنى	رقم اللوحة
لوحة بسنقول	مسروقة غير منشورة	اثنين من الخيول ذكر وأنثى بحالة المشي والراعي يقدم لهما الطعام	النصف الثاني من القرن السادس الميلادي	غير معروف	الشكل(٤٨)
لوحة معراتا	معروضة في متحف معرة النعمان غير منشورة	خيول مع الراعي وحيوانات أخرى بين أشجارٍ مثمرة	النصف الثاني من القرن السادس الميلادي	رواق الكنيسة	الشكل(٧٥)

سادساً- مشاهد الحيوانات المنعزلة:

مشاهد الحيوانات المنعزلة					
اسم اللوحة	وضع اللوحة والنشر	موضوع اللوحة	تأريخ اللوحة	طبيعة المبنى	رقم اللوحة
لوحة بابولين(١)	مسروقة غير منشورة	مثمن يحتوي على مشهد ثور ضخم	الربع الأول من القرن الخامس الميلادي	الرواق الشمالي من الكنيسة الشمالية	الشكل(٤٤)
لوحة بابولين(٢)	مسروقة غير منشورة	مثمن يحتوي على مشهد يجسد أرنباً	منتصف القرن الخامس الميلادي	الرواق الشمالي من الكنيسة الشمالية	الشكل(٤٥)
لوحة حدادين	معروضة في حديقة متحف حلب الوطني منشورة	دباً ضخماً بحالة الوثب	النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي	غير معروف	الشكل(٥٧)
لوحة عقربات	متحف حماه غير منشورة	حمل يقف تحت شجرة ضمن إطار مستطيل	الربع الأول من القرن الخامس الميلادي	صحن الكنيسة	الشكل(٦٣)
لوحة عين لاروز(١)	ماتزال في الموقع غير منشورة	قلادة دائرية تحتوي على مشهد لبوة	الربع الثالث من القرن الخامس الميلادي	غير معروف	الشكل(٦٧)
لوحة عين لاروز(٢)	ماتزال في الموقع غير منشورة	قلادة دائرية تحتوي على مشهد أيل ذو قرن طويل	الربع الثالث من القرن الخامس الميلادي	غير معروف	الشكل(٦٨)

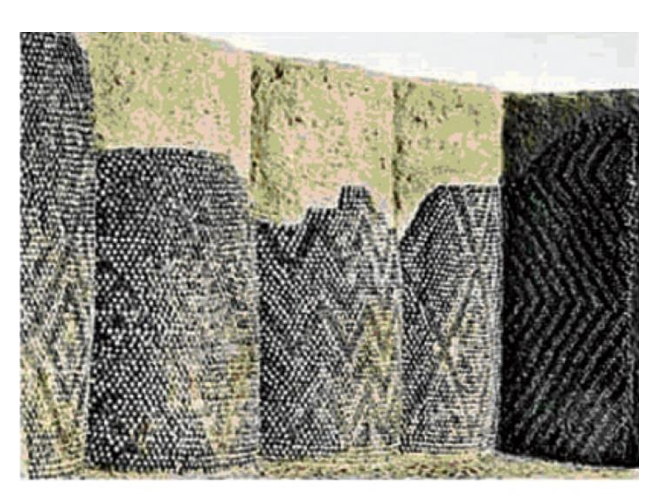
سابعاً_ مشاهد الحيوانات المصورة بعدة وضعيات:

مشاهد الحيوانات المصورة بعدة وضعيات					
اسم اللوحة	**وضع اللوحة والنشر**	**موضوع اللوحة**	**تأريخ اللوحة**	**طبيعة المبنى**	**رقم اللوحة**
لوحة حوارتة	معروضة في حديقة متحف دمشق الوطني منشورة	تتألف من أربعة مشاهد: المشهد الأول يمثل فهداً يفترس نعامة، المشهد الثاني يمثل نمراً يطارد غزالاً، المشهد الثالث يمثل دبّاً يطارد حمارين، والمشهد الرابع يمثل طائراً جارحاً يفترس ثوراً	٤٧٢ أو ٤٨٧م	الرواق الجنوبي من كنيسة ميخائيل	الشكل (٥٩، ٥٩-أ، ٥٩-ب، ٥٩-ج، ٥٩-د)

ملحـــــق الصّـــــور



(الشكل١) تقنية الأبوس سيكتيل من كنيسة جونيوسباسوس في روما
(سالم، محمد، ٢٠١٤، ص٣٤)



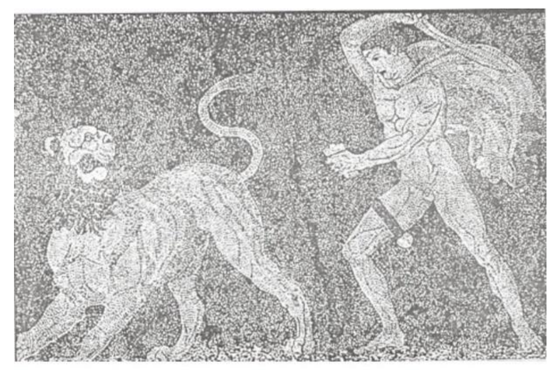
(الشكل ٢) أعمدة الفسيفساء من أوروك، محفوظه في متحف ستاتليخ في برلين
(الخوري، موسى ديب: الفسيفساء فن عريق ومتجدد، وزارة الثقافة، دمشق، ص١٨)



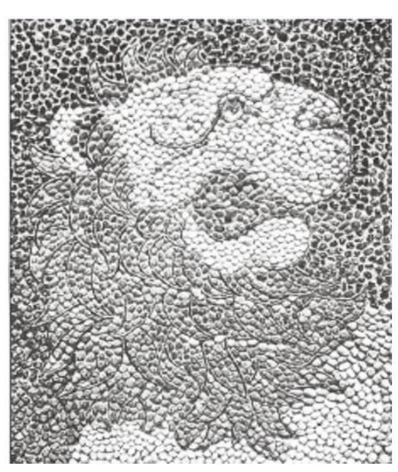
(الشكل٣) فسيفساء حصوية تُمثل موكب انتصار الإله ديونيزوس
(Dunbabin, Katherin,1999, p.9)



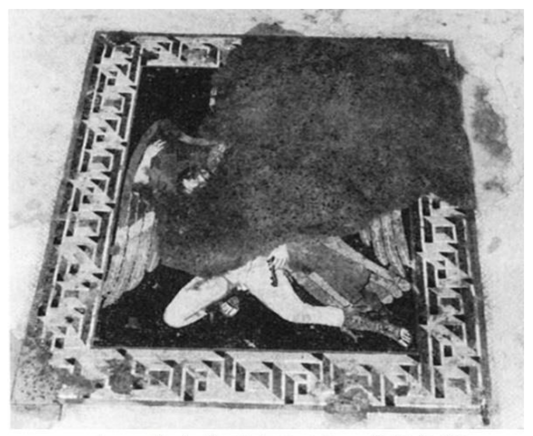
(الشكل٤) فسيفساء حمام السنتور-كورنثة-اليونان
(Dunbabin, Katherine,1999,p.6)



(الشكل ٥) فسيفساء الحصى تصور صيد الأسد
(سالم، محمد، ٢٠١٤، ص٥٥)



(الشكل ٦) جزء تفصيلي يبين استخدام شرائط الفخار والرصاص
(سالم، محمد، ٢٠١٤، ص٥٧)

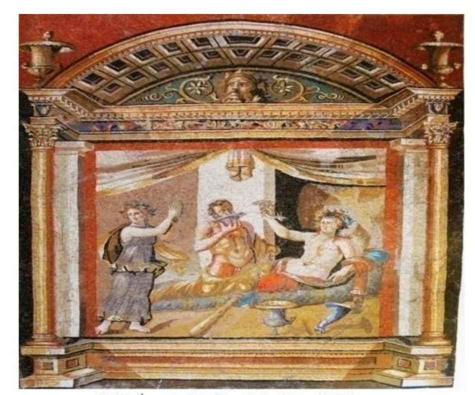

(الشكل٧) أرضية فسيفسائية تمثل اسطورة غانميد
(Dunbabin, Katherine, 1979, p.273)


(الشكل ٨) فسيفساء اليمامات، تيفولي
(\http\\www.flikr.com)


(الشكل ٩) فسيفساء الاسكندر الكبير التي تمثل معركة أيسوس الشهيرة
(\http:\\www.flikr.com)

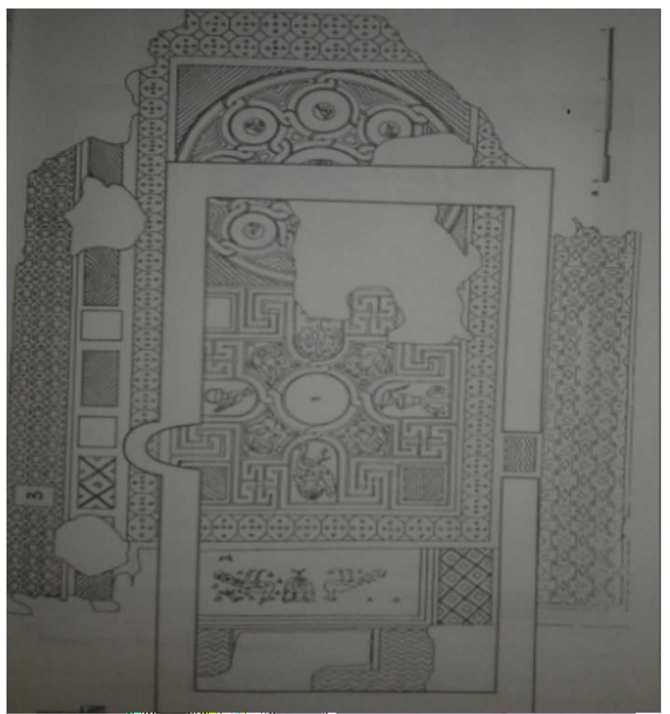

(الشكل١٠) لوحة المائدة في متحف أنطاكية
(Dincer, Huseyn, 2013,p.17)


(الشكل١١) ديونيسوس وأريادن، أنطاكية
(Dincer, Huseyn: 2013, p.84)

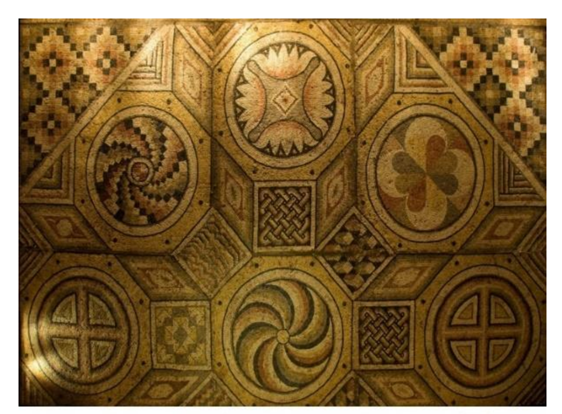

(الشكل 12) منزل حفل الشراب، أنطاكية
(www.Princeton art museum. Org/collections/objects/29551.)



(الشكل١٣) تيثيس وأوقنايوس من متحف أنطاكية
(Dincer, Huseyin, 2013, p.77)



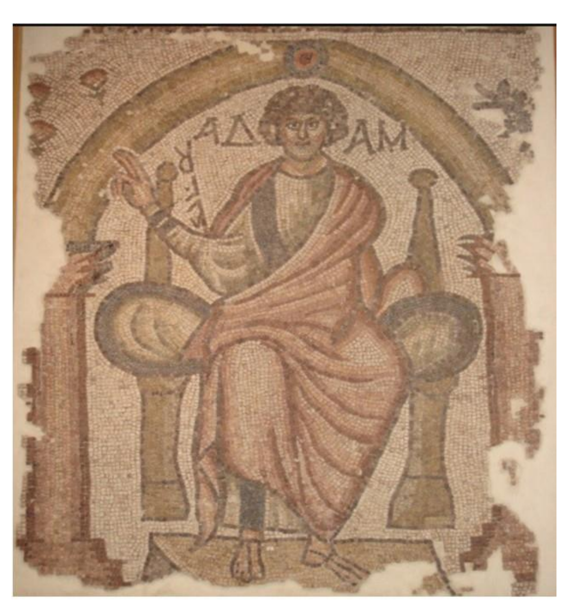
(الشكل ١٤) مخطط لأرضية الفسيفساء في كنيسة خربة موقا
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل ١٥) مشاهد هندسية من فسيفساء معرشورين
(متحف معرة النعمان، تصوير الباحث، ٤/ ٢٠١٦)



(الشكل١٦) لوحة الأسد العابر من دافني
(CIMOK, Fatih: 2000, Antioch mosaics, Istanbul, p.241.)



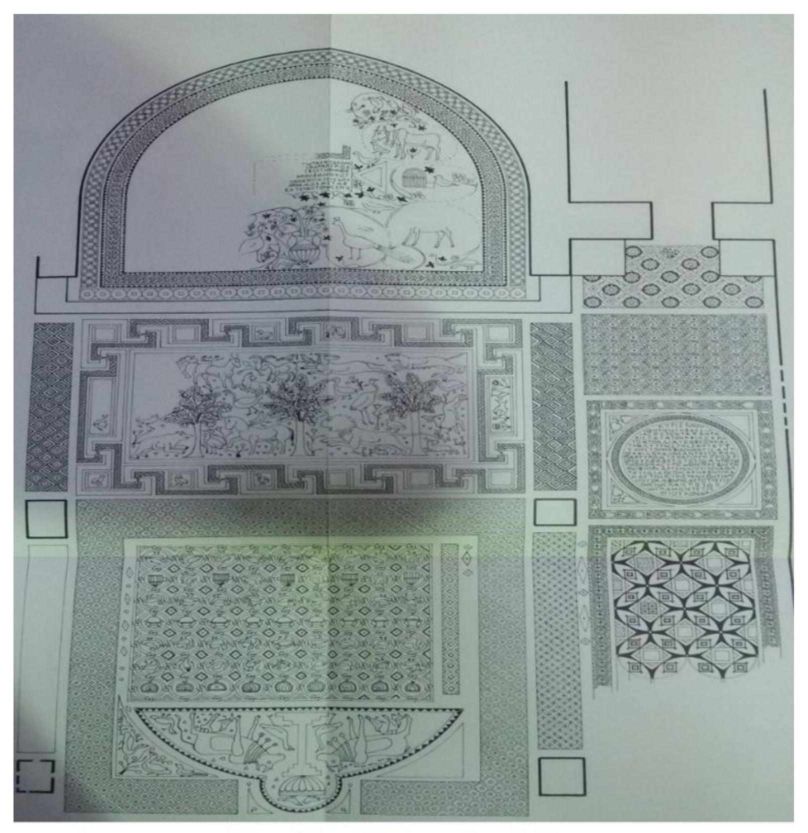
(الشكل١٧) لوحة آدم من حوارتة، متحف حماه
(ehama/www.esyria.sy)



(الشكل١٨) فسيفساء الأيل من منزل أفاميا
(Balty, Janine, 1977, p.135.)



(الشكل ١٩) لوحة اختطاف أوربا، متحف حلب
(https//www.Syr-res.com)



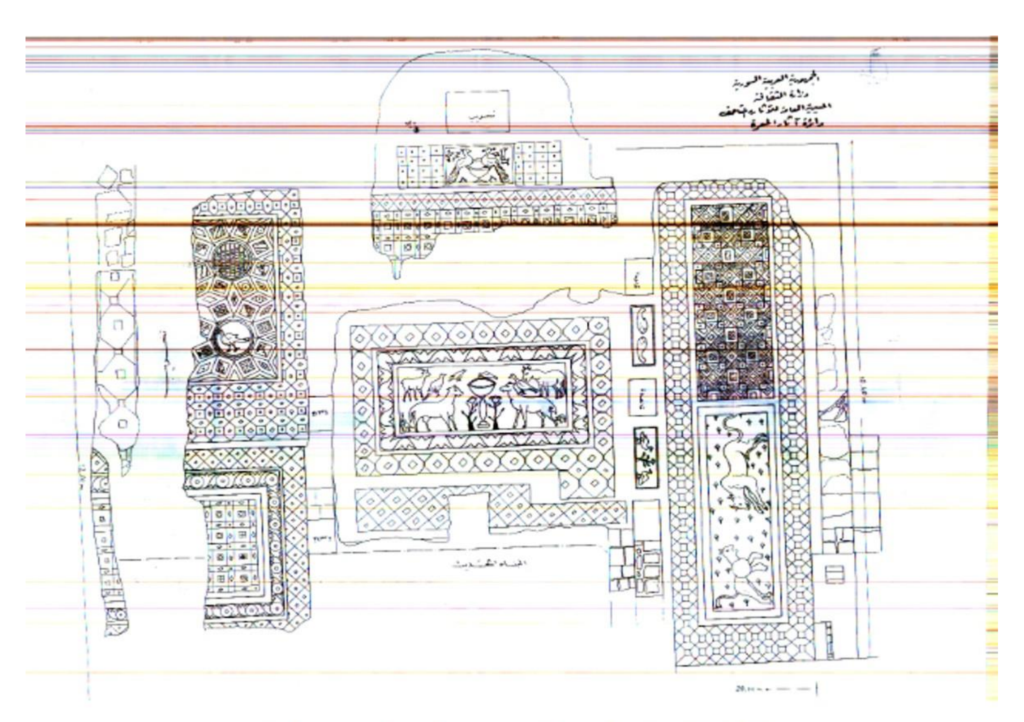
(الشكل٢٠) مخطط لكنيسة أم حارتين
(Doncell, Voute, 1988, pl. h.t. 11)



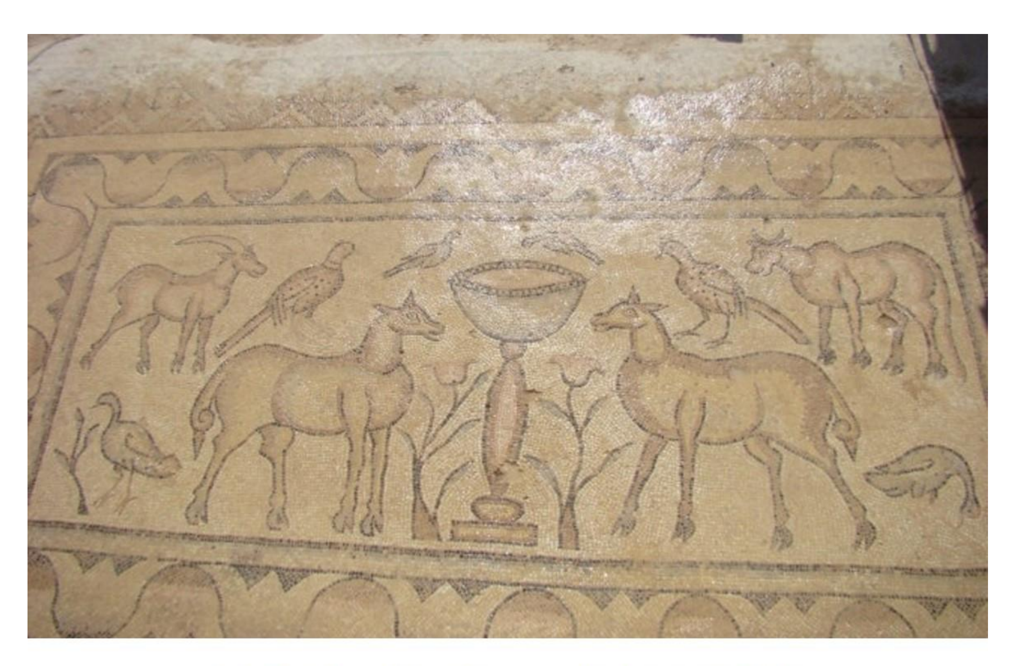
(الشكل ٢١) ثوران متقابلان من فسيفساء أم حارتين
(متحف معرة النعمان، تصوير الباحث، ٤/ ٢٠١٦)



(الشكل٢٢) فسيفساء الحنية من كنيسة أم حارتين
(متحف معرة النعمان، تصوير الباحث، ٤/ ٢٠١٦)



(الشكل٢٣) مخطط لأرضية الفسيفساء من الكنيسة الجنوبية في التمانعة
(أرشيف المديريّة العمة للآثار والمتاحف)



(الشكل٢٤) فسيفساء الصحن من الكنيسة الجنوبية في التمانعة
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل ٢٥) فسيفساء الرواق من كنيسة الجنوبية في التمانعة
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق)



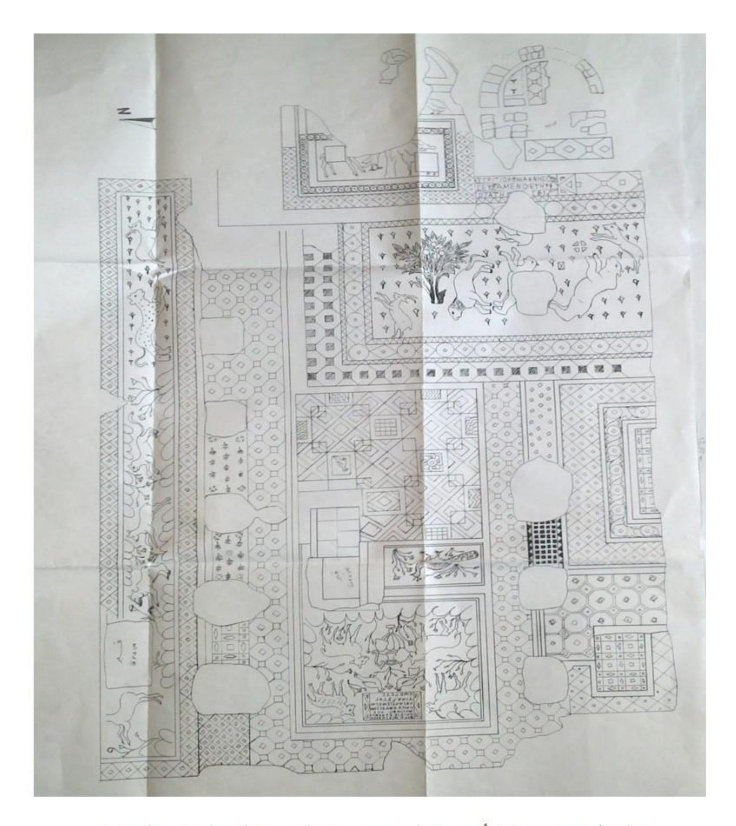
(الشكل٢٥-أ) جزء من فسيفساء الرواق في كنيسة التمانعة الجنوبية
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق)



(الشكل٢٦) فسيفساء الحنية من الكنيسة الجنوبية في التمانعة
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل ٢٧) النقش الكتابي من الكنيسة الجنوبية في التمانعة
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق)



(الشكل٢٨) مخطط أرضية الفسيفساء من الكنيسة الشمالية في التمانعة
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل٢٩) المشهد الأول من فسيفساء الصحن من الكنيسة الشمالية في التمانعة
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل ٣٠) المشهد الثّاني من فسيفساء الصحن من الكنيسة الشمالية في التّمانعة
(أرشيف المديريّة العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل٣٠-أ) القسم الجنوبي من فسيفساء صحن الكنيسة الشمالية في التمانعة
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل٣٠-ب) القسم الأوسط من فسيفساء صحن الكنيسة الشمالية في التمانعة
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل٣٠-ج) القسم الشمالي من فسيفساء صحن الكنيسة الشمالية في التمانعة
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل٣١) المشهد الشرقي من فسيفساء الرواق في كنيسة التمانعة الشمالية
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



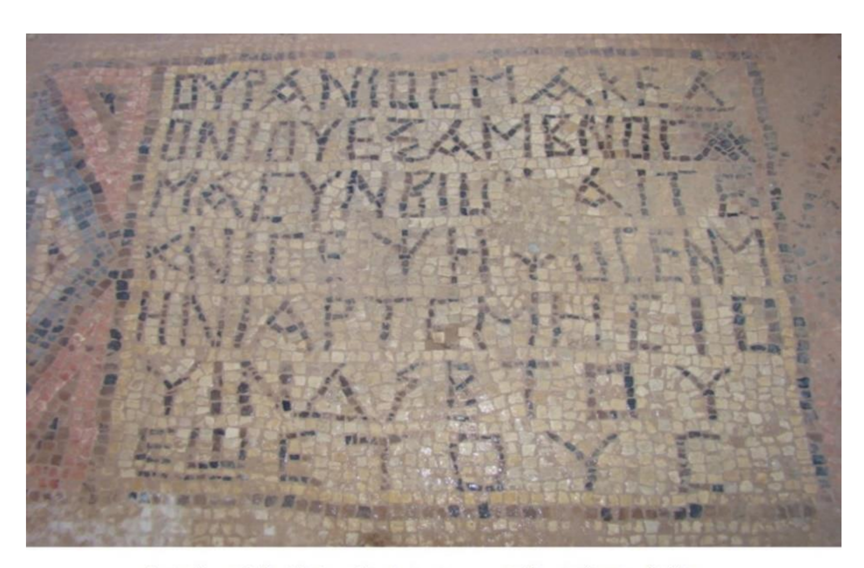
(الشكل٣٢) المشهد الأوسط من فسيفساء الرواق من الكنيسة الشمالية في التمانعة
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل٣٣) المشهد الغربي من فسيفساء الرواق من الكنيسة الشمالية في التمانعة
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل٣٤) فسيفساء الحنية من الكنيسة الشمالية في التمانعة
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



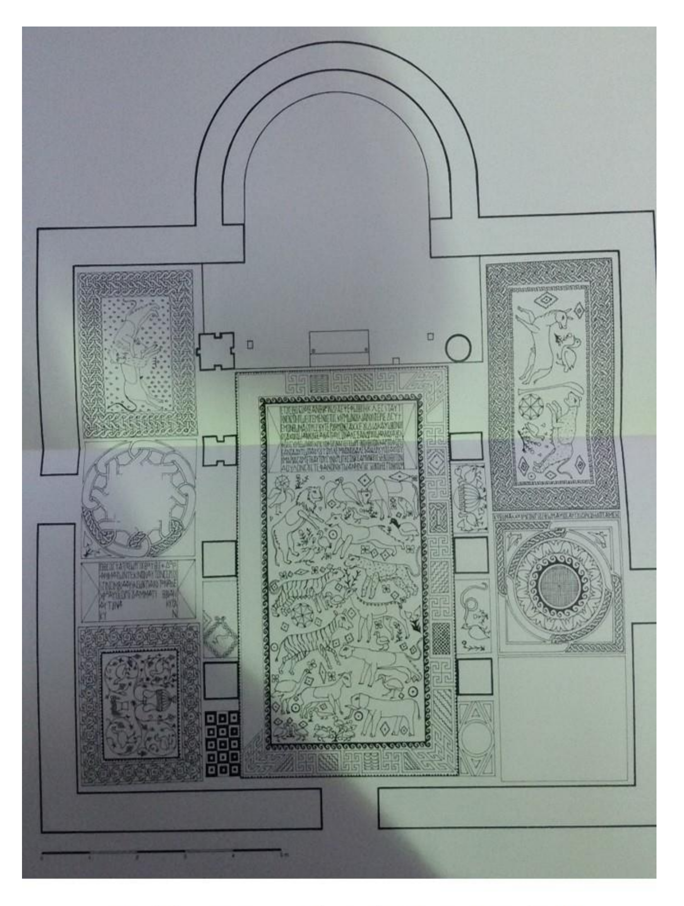
(الشكل٣٥) النقش الكتابي من فسيفساء الكنيسة الشمالية في التمانعة
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق)



(الشكل ٣٦) فسيفساء النّيحة
(قلعة دمشق، تصوير الباحث، ١٠/ ٢٠١٧)



(الشكل ٣٧) مشهد مطاردة من كنيسة الحوات
(متحف معرة النعمان تصوير الباحث، ٤/ ٢٠١٦)



(الشكل ٣٨) مخطط لأرضية فسيفساء كنيسة الهوات
(Doncell, Voute, 1988, p.l h.t.8)



(الشكل ٣٨-أ) المشهد الأول من فسيفساء الصحن في كنيسة الهوات
(متحف معرة النعمان، تصوير الباحث، ٤/ ٢٠١٦)



(الشكل٣٩) المشهد الثاني من فسيفساء الصحن في كنيسة الهوات
(متحف معرة النعمان، تصوير الباحث، ٤، ٢٠١٦)



(الشكل٤٠) المشهد الثالث من فسيفساء الصحن في كنيسة الهوات
(متحف معرة النعمان، تصوير الباحث، ٤/ ٢٠١٦)



(الشكل ٤١) النص الكتابي اليوناني في أعلى فسيفساء الصحن في كنيسة الهوات
(متحف معرة النعمان، تصوير الباحث، ٤/ ٢٠١٦)



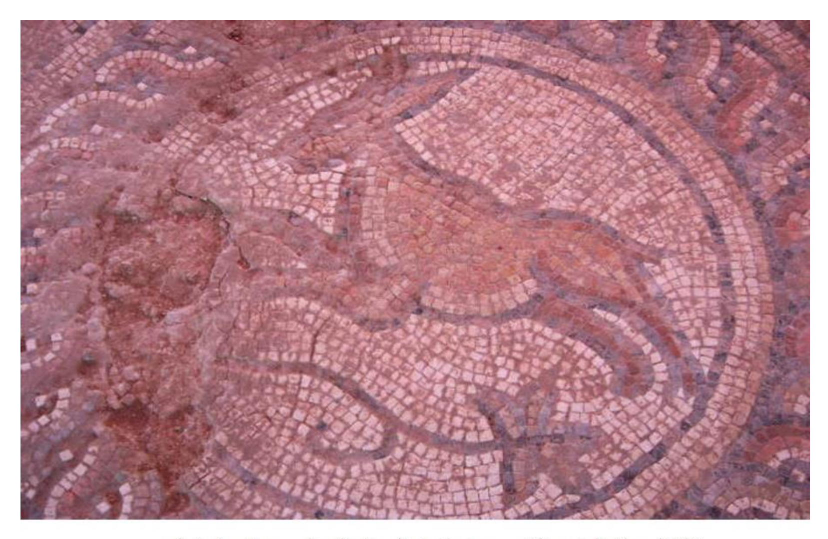
(الشكل ٤٢) المشهد الأول من فسيفساء الصحن في كنيسة بابولين
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق)



(الشكل٤٣) المشهد الثاني من فسيفساء الصحن في كنيسة بابولين
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل ٤٤) المشهد الأول من فسيفساء الرواق الشمالي في كنيسة بابولين
(أرشيف المديريّة العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل ٤٥) المشهد الثاني من فسيفساء الرواق الشمالي من كنيسة بابولين
(المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق)



(الشكل٤٦) الإطارات من فسيفساء دير شرقي
(متحف معرة النعمان، تصوير الباحث، ٤/ ٢٠١٦)



(الشكل٤٧) مشهد مطاردة لأسد يطارد غزال من مبنى التريكلينوس في أفامية
(Balty, Janine, 1977, p.113)



(الشكل ٤٨) فسيفساء بسنقول (تصوير أهالي المنطقة، ٣/ ٢٠١٦)





(الشكل ٥٠) مخطط لأرضية فسيفساء كنيسة تل عار
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل٥١) المشهد الأيمن من فسيفساء صحن الكنيسة في تل عار
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل٥٢) المشهد الأيسر من فسيفساء صحن الكنيسة في تل عار
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



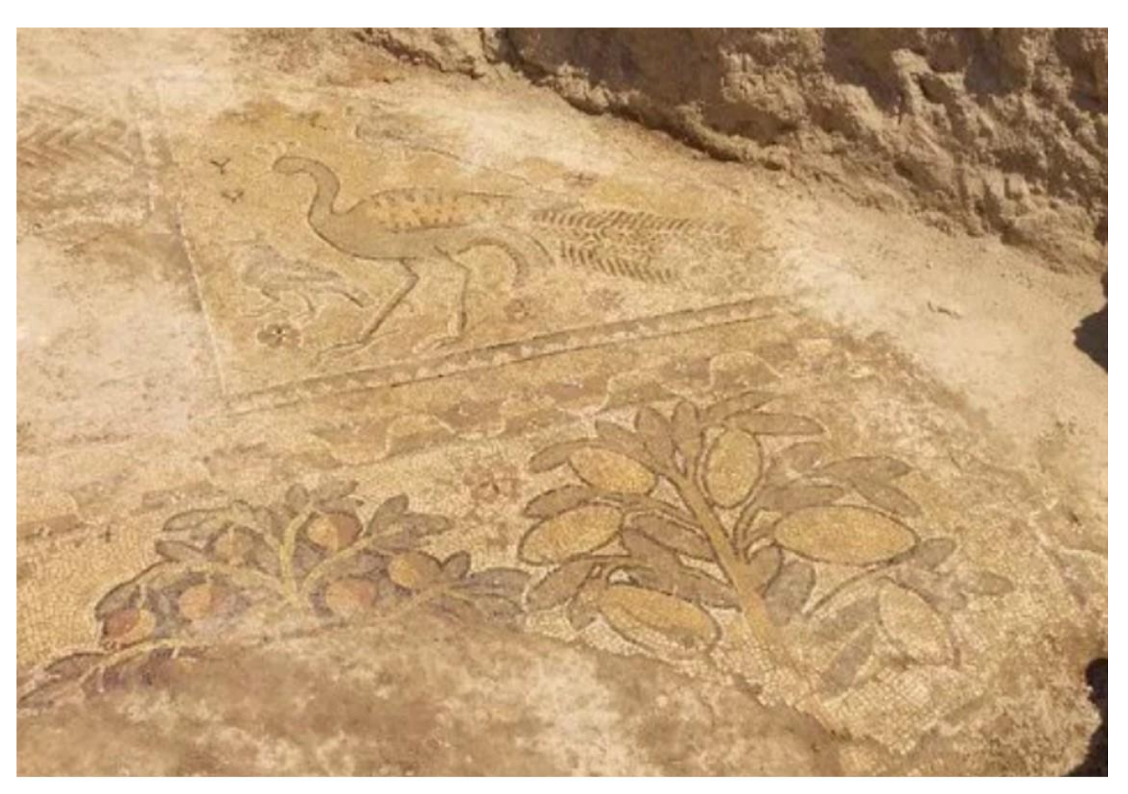
(الشكل ٥٣) الشجرة من فسيفساء صحن كنيسة في تل عار
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل ٥٤) فسيفساء الحنية في كنيسة تل عار
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



(الشكل ٥٥) فسيفساء من أرضية كنيسة التمانعة
(متحف معرة النعمان، تصوير الباحث، ٤/ ٢٠١٦)



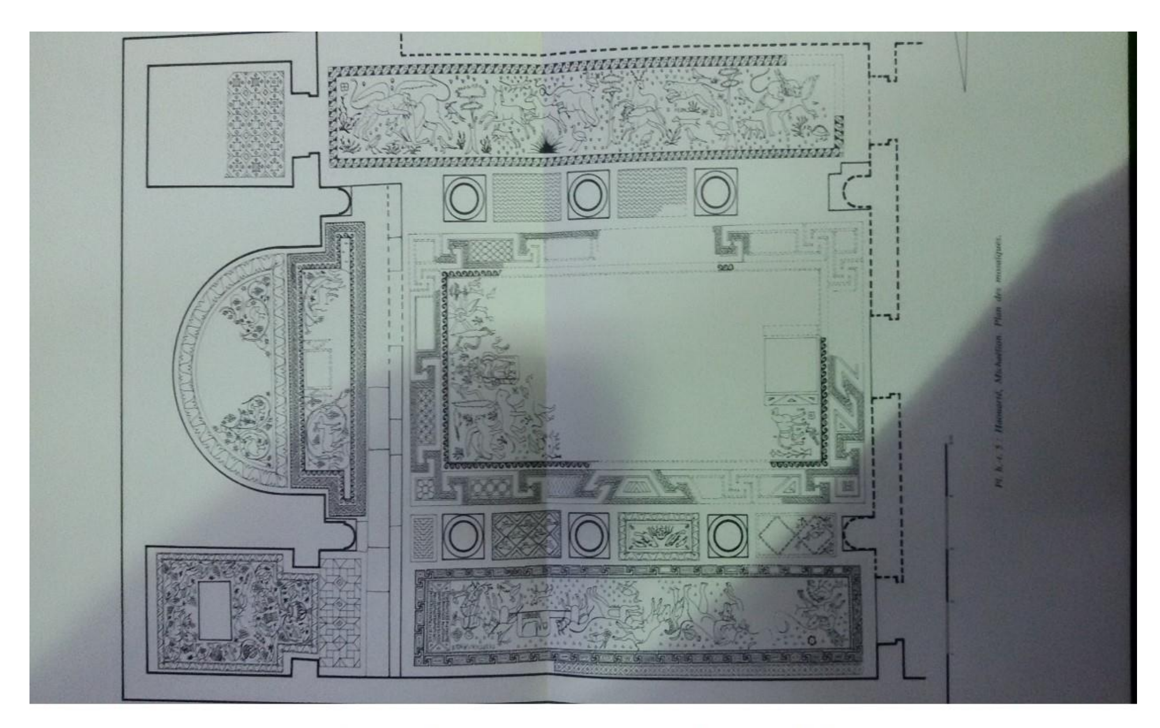
(الشكل٥٦) فسيفساء كنيسة جكارة
(أرشيف مديرية الآثار والمتاحف في محافظة ادلب)



(الشكل٥٦-أ) النص الكتابي في فسيفساء كنيسة جكارة
(أرشيف مديريّة الآثار والمتاحف في محافظة ادلب)



(الشكل ٥٧) فسيفساء الدب الواثب من حدادين
(متحف حلب الوطني، تصوير الباحث، ٥/ ٢٠١٦)



(الشكل ٥٨) مخطط لأرضية فسيفساء كنيسة ميخائيل من حوارتة
(Doncell, Voute, 1988, pl. h. p. 5.)



(الشكل ٥٩) فسيفساء حوارتة
(المتحف الوطني في دمشق، تصوير الباحث، ١/ ٢٠١٧)



(الشكل ٥٩-أ) المشهد الأول من فسيفساء حوارتة
(متحف دمشق الوطني، تصوير الباحث، ١/ ٢٠١٧)



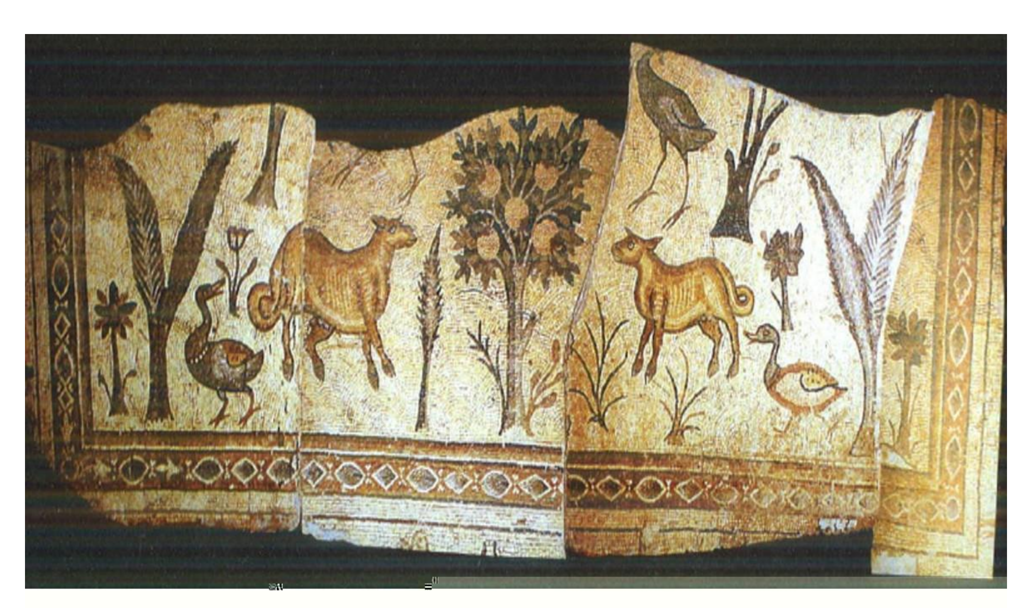
(الشكل ٥٩-ب) المشهد الثاني من فسيفساء حوارتة
(متحف دمشق الوطني، تصوير الباحث، ١، ٢٠١٧)



(الشكل ٥٩-ج) المشهد الثالث من فسيفساء حوارتة
(متحف دمشق الوطني، تصوير الباحث، ١/ ٢٠١٧)



(الشكل ٥٩-د) المشهد الرابع من فسيفساء حوارتة
(متحف دمشق الوطني، تصوير الباحث، ١/ ٢٠١٧)



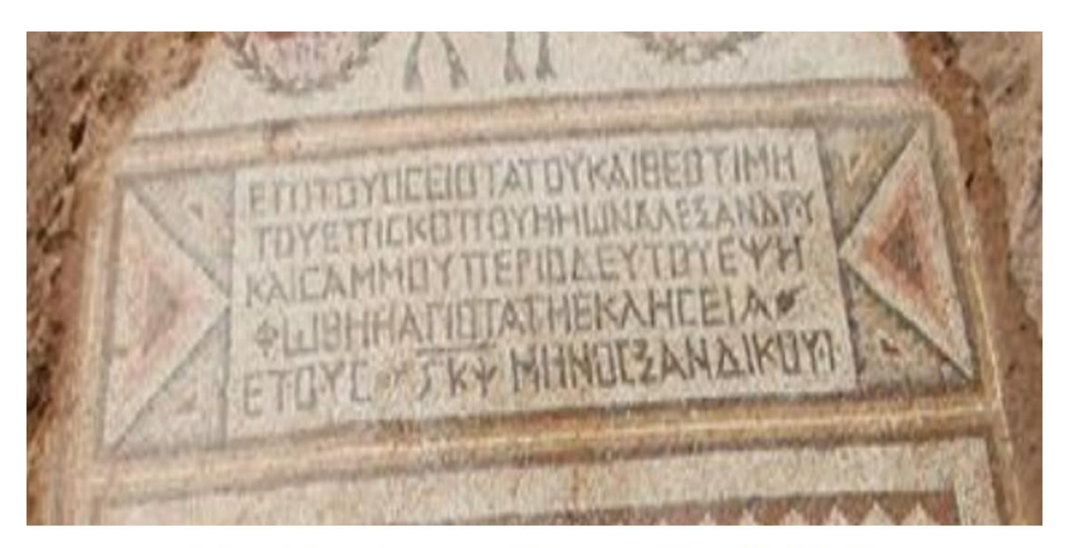
(الشكل٦٠) فسيفساء الحنية في كنيسة حويجة حلاوة
(Doncell, Voute, 1988, p.148)



(الشكل ٦١) فسيفساء الحنية في كنيسة خربة موقا
(أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف)



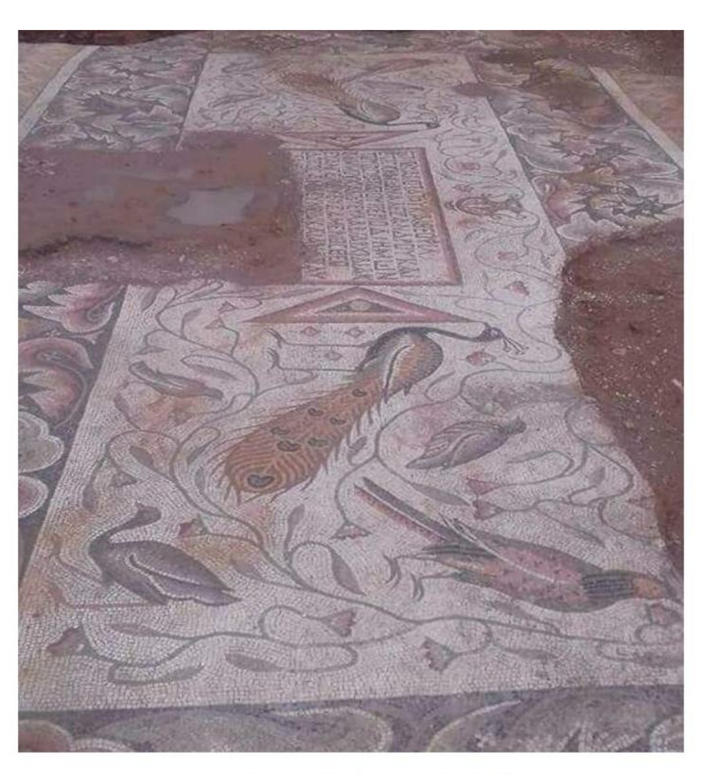
(الشكل ٦٢) لوحة الحملان المتقابلة من فسيفساء الصحن في كنيسة عقربات
(http: // www. Dgam. Gov. sy.)



(الشكل ٦٢-أ) النص الكتابي في فسيفساء الصحن من كنيسة عقربات/ مشاهد الجنة
(http: // www. Dgam. Gov. Sy.)



(الشكل٦٣) مشهد الحمل من فسيفساء الصحن في كنيسة عقربات
(http: // www. Dgam. Gov. Sy.)



(الشكل٦٤) فسيفساء الحنيّة في كنيسة عقربات
(http: // www. Dgam. Gov. Sy.)



(الشكل٦٤-أ) الطاووس والطيور من فسيفساء الحنية في كنيسة عقربات
(http: // www. Dgam. Gov. Sy.)



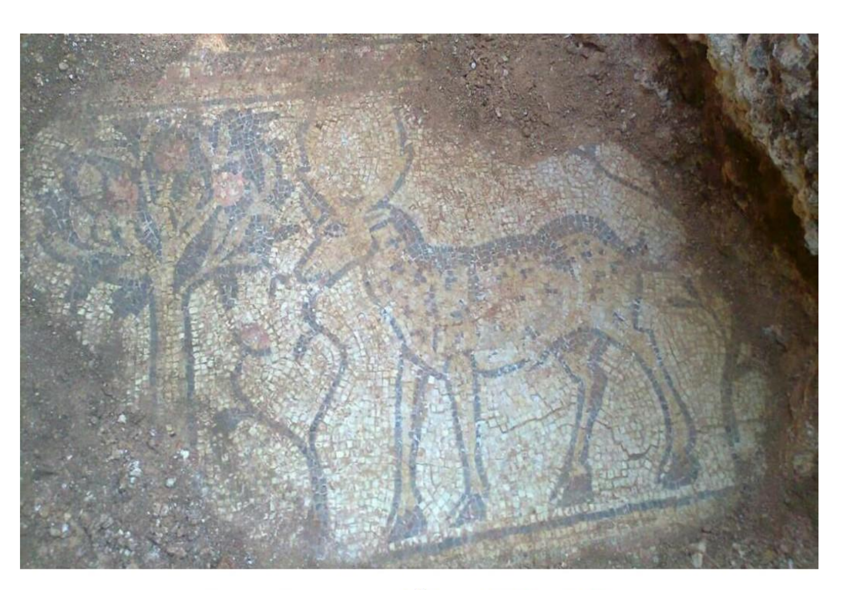
(الشكل٦٤-ب) الآنية والأغصان النباتية من فسيفساء الحنية في كنيسة عقربات
(http: // www. Dgam. Gov. Sy.)



(الشكل٦٤-ج) النص الكتابي في فسيفساء الحنية من كنيسة عقربات
(http: // www. Dgam. Gov. Sy.)



(الشكل٦٥) أحد النقوش الكتابية في صحن كنيسة عقربات
(http: // www. Dgam. Gov. sy.)



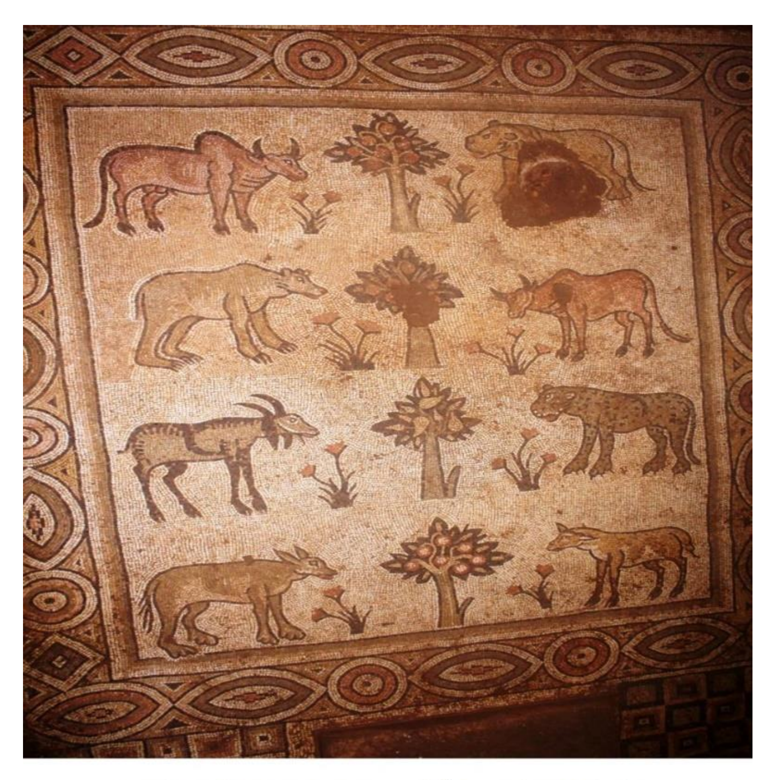
(الشكل٦٦) المشهد الأول من فسيفساء عين لاروز
(تصوير الباحث، ٢/ ٢٠١٧)



(الشكل ٦٧) المشهد الثاني من فسيفساء عين لاروز
(تصوير الباحث، ٢/ ٢٠١٧)



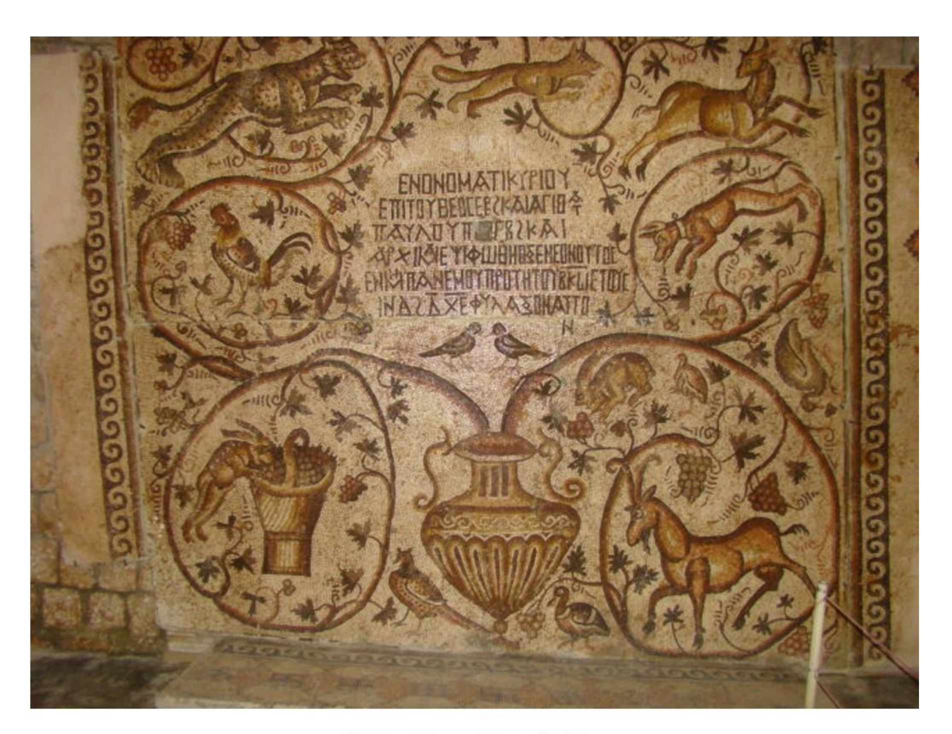
(الشكل ٦٨) المشهد الثالث من فسيفساء عين لاروز
(تصوير الباحث، ٢/٢٠١٧)



(الشكل٦٩) المشهد الأول من فسيفساء فركيا المدفن الكهنوتي
(موقع فركيا، تصوير الباحث، ١/ ٢٠١٧)



(الشكل٧٠) المشهد الثاني من فسيفساء فركيا المدفن الكهنوتي
(موقع فركيا، تصوير الباحث، ١/ ٢٠١٧)



(الشكل ٧١) فسيفساء فركيا الدّير
(متحف معرّة النّعمان، تصوير الباحث، ٤/ ٢٠١٦)



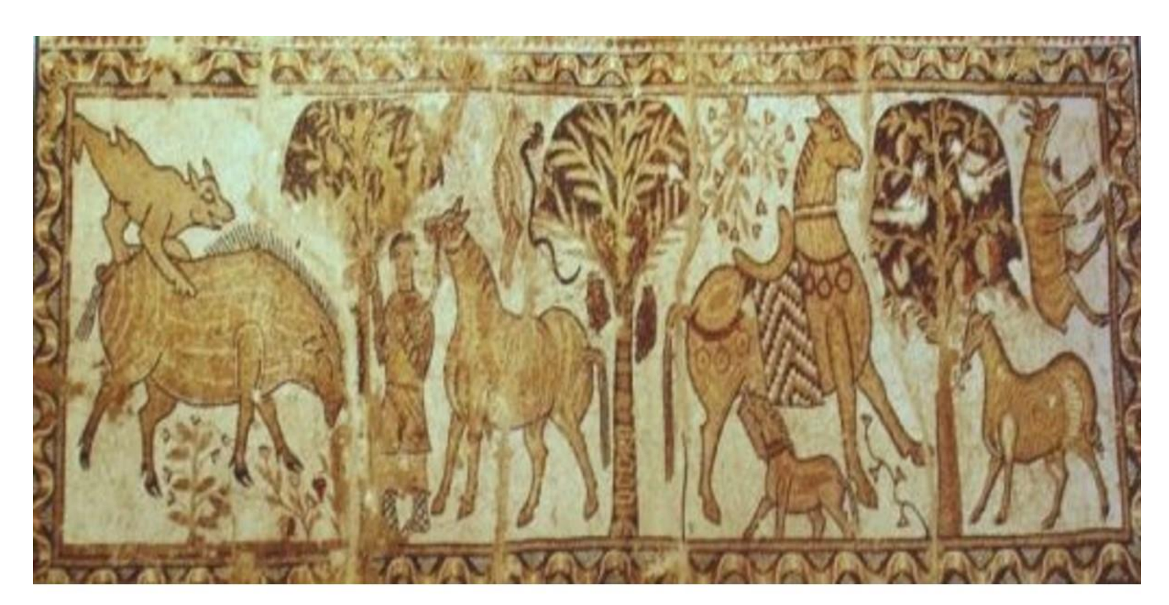
(الشكل ٧٢) فسيفساء كنيسة كفر طاب
(متحف معرة النعمان، تصوير الباحث،٤/٢٠١٦)



(الشكل ٧٣) فسيفساء معرة بيطار
(متحف معرة النعمان، تصوير الباحث، ٤/ ٢٠١٦)



(الشكل ٧٤) مخطط لأرضية فسيفساء كنيسة معراتا
(أرشيف مديرية الآثار والمتاحف في ادلب)



(الشكل ٧٥) فسيفساء الرواق في كنيسة معراتا
(متحف معرة النعمان، تصوير الباحث، ٤/ ٢٠١٦)





(الشكل ٧٧) مشهدان من الحياة الرعوية من دارة قسطنطين في أنطاكية
(CIMOK, Fatih, 2000, p.215-216.)



(الشكل ٧٨) مشهد من الحياة الرعوية من كنيسة الدياكونيكون في جبل نبو من مأدبا
(بشريللو، ميشيل، ١٩٩٣، ص ١٥٥.)



(الشكل ٧٩) مشهد حمامة تحطّ على شجرة من كنيسة يوحنا وإيليا في مأدبا
(بشريللو، ميشيل، ١٩٩٣، ص ٣١١.)



(الشكل ٨٠) مشهد حمل أمام شجرة من كنيسة جرجس في مأدبا
(بشريللو، ميشيل، ١٩٩٣، ص ٣٣٩)

قائمة المصادر:

١- اللوحات الفسيفسائية المكتشفة في مواقع مختلفة من سورية الشمالية، والتي تشكل جزءاً كبيراً من المادة الأثرية المراد دراستها.

2- Arabic Bible 40M/12/05, published by TBS,Tyndale House, Dorset Road,Londen SW19 3NN, England.

3- PLINE, L.Ancien: Histoire Naturelle, XXXVI: 184.

قائمة المراجع العربيّة:

١_ أبو ترابة، أشرف: ٢٠١٢، الطرائق المستخدمة في حفظ الفسيفساء في سورية وترميمها، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، ص٣٠.

٢_ أبو عساف، علي: ١٩٧٢، كتابات سريانية جديدة في المتحف الوطني بدمشق، الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد ٢٢، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق.

٣_ اثناسيو، متري هاجي: ١٩٩٧، سورية الوسطى محافظات حمص –حماه–وبعض من محافظة ادلب (جبال الزاوية والوسطاني والدويلي)، المجلد الثالث، ط١، دمشق.

٤_ الخوري، موسى ديب: الفسيفساء فن عريق ومتجدد، وزارة الثقافة، دمشق.

٥_ إيمار، أندريه، أوبواية، جانين: ١٩٦٤، تاريخ الحضارات العام (روما وامبراطوريّتها)، ترجمة: أسعد داغر، فريد داغر، منشورات عويدات، بيروت.

٦_ بالتي، جانين: ١٩٩٧، لوحات الفسيفساء من شهبا /فيليبوليس / التأريخ والورشات وأصحاب الطلبات، ترجمة: بشير زهدي، الحوليات الأثريّة السورية، المجل د٤١، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق.

٧_ بالتي، جانين: ١٩٩٩، المكونات الكلاسيكية والشرقية في فسيفساء تدمر، ترجمة: هزار عمران، الحوليات الأثريّة السورية، المجلد٤١، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق.

٨_ بيشريللو، ميشيل: ١٩٩٣، مأدبا كنائس وفسيفساء، ترجمة: ميشيل صباح وآخرون، معهد الفرانسيسكان للآثار، القدس.

٩_ تيريزا، ماريا، كانيفيه، بيير: ١٩٧٧–١٩٧٨، موسما التنقيب الأثري في (حورته) أفاميا في عامي ١٩٧٤–١٩٧٥، ترجمة: بشير زهدي، الحوليات الأثرية السورية، المجل د٢٧–٢٨، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق.

١٠_ جانين، بالتي: ١٩٩٦، المكونات الكلاسيكية والشرقية في فسيفساء تدمر، تترجمة: هزار عمران، الحوليات الأثرية السورية، المجلد ٤٢، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق.

١١_ جغنون ملاتيوس: ٢٠١١، دراسة حول فسيفساء التمانعة، مهد الحضارات، العدد ١٣-١٤، المديريّة العامّة للآثار والمتاحف، دمشق.

١٢_ جوبرت، جان مارسييه: ١٩٧٢، كتابة على الفسيفساء في فركيا، ترجمة: بشير زهدي، الحوليات الأثرية السورية، المجلد ٢٢، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق.

١٣_ حتى، فيليب: ١٩٨٢، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ترجمة: جورج حداد، عبد الكريم رافق، دار الثقافة، بيروت.

١٤_ حجار، عبد الله: ٢٠٠٩، كنيسة القديس سمعان العمودي وآثار جبلي سمعان وحلقة، دار ماردين، حلب.

١٥_ خليل، مقداد: ٢٠٠٨، الفسيفساء السورية والمعتقدات الدينية القديمة والميثولوجيا، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق.

١٦_ دانوب، سهام علي: ٢٠٠٧ – ٢٠٠٨، جغرافية سورية العامة، منشورات جامعة دمشق.

١٧_ داوني، جلانفيل: ١٩٦٧، أنطاكية القديمة، ت: ابراهيم نصحي، دار نهضة مصر، القاهرة.

١٨_ ديورانت، ويل: قصة الحضارة، ت: محمد بدران، ج١٢، جامعة الدول العربية، القاهرة.

١٩_ ربيع، حسنين: ١٩٩٥، دراسات في تاريخ الدولة البيزنطية، القاهرة.

٢٠_ رستم، أسد: ١٩٥٨، الروم في سياستهم وحضارتهم ودينهم وثقافتهم وصلاتهم بالعرب، جزءان، ج١، دار المكشوف، بيروت.

٢١_ ريختر، جيزيلا: ١٩٨٧، مقدمة في الفن الإغريقي، ت: جمال الحرامي، دار أماني للطباعة والنشر، سورية.

٢٢_ زقزوق، عبد الرزاق:١٩٧٠، فسيفساء مريمين المعروضة في متحف حماة، الحوليات الأثرية السورية، المجلد ٢٠، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق.

٢٣_ سالم، محمد: ٢٠١٤، الفسيفساء: تاريخ وتقنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٢٤_ سكا، اسحاق: ١٩٨٣، السريان إيمان وحضارة، ٤ أجزاء، ج ٢، حلب.

٢٥_ سيرينج، فيليب: ١٩٩٢، الرموز في الفن والأديان، ترجمة: عبد الهادي عباس، ط١، دمشق.

٢٦_ شحادة، كامل: ١٩٧٢، فسيفساء كنيسة موقا، الحوليات الأثرية السورية، المجلد ٢٢، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق.

٢٧_ الشيخ، محمد مرسي: ١٩٩٤، تاريخ الامبراطورية البيزنطية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

٢٨_ ضو، بطرس: ١٩٧٠، تاريخ الموارنة الديني والسياسي والحضاري، ٥ أجزاء، ج ١، دار النهار، بيروت.

٢٩_ ضو، بطرس: ١٩٧٢، تاريخ الموارنة الديني والسياسي والحضاري، ٥ أجزاء، ج ٢، دار النهار، بيروت.

٣٠_ عاشور، سعيد عبد الفتاح: ١٩٦٦، أوربا العصور الوسطى، جزءان، ج ١، ط ٤، القاهرة.

٣١_ عبد الحميد، رأفت: ١٩٨٠، الدولة والكنيسة، جزءان، ج٢، القاهرة.

٣٢_ عبد السلام، عادل: ١٩٧٣، جغرافية سورية، دمشق.

٣٣_ عبد السلام، عادل: ١٩٨٩ –١٩٩٠، الأقاليم الجغرافية السورية، مطبعة الاتحاد، دمشق.

٣٤_ عثمان، عبد العزيز، محمد تقي، عبد الرحمن: ١٩٥٤، سورية ولبنان "دراسة شاملة للجغرافية الطبيعية والحياة البشرية"، ط١، مكتبة ربيع، حلب.

٣٥_ العريني، الباز: ١٩٦٥، تاريخ الدولة البيزنطية، القاهرة.

٣٦_ عمران، محمود سعيد: ٢٠٠٢، الامبراطورية البيزنطية وحضارتها، دار النهضة العربية، بيروت.

٣٧_ عيسى، محمد: ١٩٩٥، الحياة العامّة في المدن اللّيبية القديمة أثناء الاستعمار الرّوماني من خلال بعض نماذج الفسيفساء، مجلّة آثار العرب، العدد ٧–٨.

٣٨_ عيواص، أغناطيوس زكا الأول: ١٩٨١، كنيسة أنطاكية السريانية، حلب.

٣٩_ غرديه، لويس، قنواتي، جورج: ١٩٧٩، فلسفة الفكر الديني بين الاسلام والمسيحية، ترجمة: صبحي الصالح وفريد جبر، 3 أجزاء، ج ٢، بيروت.

٤٠_ غريب، أحمد: ٢٠٠٩، الرموز الزخرفية في فن الفسيفساء، مهد الحضارات، العدد٨–٩، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق.

٤١_ غريب، احمد: ٢٠١٠، متحف معرّة النعمان، وزارة الثقافة، دمشق.

٤٢_ فرح، نعيم: ١٩٨٦، تاريخ بيزنطة، منشورات جامعة دمشق.

٤٣_قوصرة، فايز: ٢٠٠٤، من إيبلا إلى ادلب، ط١، دار العلم، حلب.

٤٤_ كاستيلانا، باسكال: ١٩٩٢، تاريخ الكنيسة في المدن السورية، تعريب: خوري إيطاليا، فيرونا.

٤٥_ مجموعة مؤلفين: ١٩٩٠، المعجم الجغرافي للقطر العربي السوري، م١، ط١، مركز الدراسات العسكرية، دمشق.

٤٦_ مصطفى، ابراهيم، وآخرون: ١٩٦٢، المعجم الوسيط، ج ٢، ط ٢، مجمع اللغة العربية، مصر.

٤٧_ معرض فسيفساء في البدنة الشمالية من قلعة دمشق، ٢٠٠٨، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق.

٤٨_ موسى، علي حسن، حربة، محمد: ١٩٩٥، في ربوع سورية " جغرافيا وسياسيا "، مطبعة الشام، دمشق.

٤٩_ نصوص سترابون الجغرافية، ت: محمد المبروك الدويب، ج ١٦، منشورات جامعة قاريوس، بنغازي ،٢٠٠٦.

٥٠- نوفل، أسامة: ٢٠١٠، المشاهد الأسطورية في الفسيفساء السورية خلال العصر الروماني، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، ص٣٣.

٥١_ يوحنا فم الذهب: ٢٠١٤، عظات على سفر التكوين، ترجمة: جورج فرج، ط١، المركز الأرثوذكسي للدراسات الآبائية، القاهرة.

قائمة المراجع الأجنبيّة:

1_ AVI-YONAH، Michael: 1975، Ancient Mosaic، London، Cassel.

2_ BALTY, Janine: 1973, Mosaique de Ge ET des saisons an Apamee, Syria, Tome: L.

3_ BALTY، Janine: 1977، Mosaiqes Antiques De Syrie، Bruxelles.

4_ BALTY، Janine: 1989، La Mosaique en Syrie، Archeologie ET Histore de la Syrie. Coll. part II, Paris.

5_ BALTY, Janine: 1990, La Mosaique de Sarrin (Osrhoene), Paris.

6_ BALTY، Janine: 1991، La mosaique romaine ET byzantine en Syrie du Nord: Alep ET la Syrie du Nord، In: Revue du monde mosulman ET la Mediteranee، vol 62.

7_ BALTY، Janine: 1995، Mosaiqes Antique Du Proch Orient، chronologie، icononlographie ،interpretation، Paris.

8_ BALTY، Janine، Jean، Charles: 1999، Apamee site ET muse، Direction Generale des Antiquites ET des Musees، Damas.

9_ BALTY, Janine, Jean. Charles: 1981, Guide.d,Apamee, Bruxells.

10_ BRITANNICA: 1974، the New Encyclopedia، Vol.12.

12_ BUTLER, Hward. Crosbi: 1990, Architecture and other art, NewYork.

13_ Chadwick, Henry: 1950، the silence of bishops in Ignatius "Harvard the ological review "، XLIII.

14_ DAVIES، John.Gordon: 1982، Temples، Churches buildings Mosques، Pitman Press، Basil، Blackwell، Oxford.

15_ DONCELL، Pouline Voute: 1988، Les pavements des eglises de Syrie ET du Lipan، Belgique.

16_Downey، Glanville: 1939، Astudy of the Comites Orientis and the Consulares Syria، Diss, Princeton.

17_ Dunbabin,M,Katherin: 1979, Techniques and materials of Hellenistic mosaics , American Journal of Archaeology.

18_ DUNBABIN, M, Katherine: 1978، the Mosaic، s of Roman North Africa، Oxford.

19_ DUNBABIN،M, Katherine: 1994، Mosaic of the Greek and Roman world، Cambridge University Press.

20_ DUNBABIN, Katherin: 1999, Mosaics of the Greek and Roman Worid, Cambridge- London.

21_ FARNETI، Manuela: 1993، Technical – Historial Glossary of Mosaic Art، Ravenna ،Italy.
22_ FISCHER، Peter: 1971، Mosaic، History and Technique، Thames and Hudson، London.
23_GRABAR، Andre: 1964، Greek Mosaics of the Byzantine Period، AMentro Unesco art book ،Milano.
24_ Handbook: 2009، Archeological Museum of Hama، Training on the conservation of detached Mosaics، Hama.
26_ HASWELL، Mellentin: 1973، Thames and Hudson Manual of Mosaic، Tames and Hudson ،London.
27_ HETHERINGTON، Paul: 1967، Mosaics Hamlyn, 1st edition، London.
28_ HUSEYIN، Dincer: 2013، Mosaics of Antakya، Cultural Publications، Hatay.
29_ Dentzer, Jean - Marie, Orthman, Winfried: ARCHEOTOGIE ET HISTOIFJ DE LA SYRIE II, Germany, 1989, p. 589.

30_ KOMAIT, Abdallah: 2009، Mosaiques antiques du muse de Ma، arret An-Nouman (Syrie du Nord)، etudesdecorative، iconographique، symbolique ET epigraphique، these de doctorat، universite de la Sorbonne، vol.1.
31_ KOMAIT, Abdallah : 2012, Un essai d interpretation des scenes animalieres representees sur les mosaiques syriennes a l, epoque byzantine, Actes de la doctorale de Paris 1 Pantheon- S0rbonne, (Paris, mai 2008) Revue de la Sorbonne, Paris.
32_ KOMAIT, Abdallah : 2014, La representation du paradisdans les mosaiques Syriennes al époque Byzantine, In Paradisos, p.307.
33_ KOMAIT, Abdallah: 2016, Afuneral mosaic discovered in North of Syria from the Byzantine period, jornal of mosaic research, Bursa.
34_ LAMBERT, Gilles, HARARI, Roland: 2000, Dictionnaire de la mythologe, Paris.
35_ LANCHA، Janine: 1990، Mosaique de vienne ،Ed. Presse Universtaire de Lyon، Paris.
37_ LAVAGNE (Henri): 1987، Lamosaique، Ed، Presse Universitaire de France، Paris.
39_ LEVI، Doro: 1947، Antioch Mosaic Pavements، Princeton.

40_ LAMBERT, Gilles, HARARI, Roland: 2000, Dictionnaire de la mythologe, Paris, p. 86- 89.
41_ MATERRN, Joseph: 1944، Villes mortes de Haute – Syrie, 2 nd. Ed, Beirut.
42_ PENA، Ignacio: 1997، the Christian Art of Byzantine Syria، Madrid.
43_ PICARD، Charles: 1962، L، Art Romaine، Paris.
44_ REBETEZ، Serge: 1997، Mozaiques، Ed. Saint-Pul، Geneve.
45_ PICCIRILLO, Michele: 1993, The mosaics of Jordan, Amman.
46_ STERN, Henri: 1976، Decoverte la mosaique، Les dossiers de l، archeology 15، mosaiques، decors desols، Paris.
48_ STRZYGOWSKY، Joseph: 1923، Origin of Christian church art، Oxford.
49_ TATE، Georges: 1989،" la Syrie a 1epoque byzantine: Essai de synthese "، Archeologie et histoire de la Syrie، AHS2، Sorrbrucken.
50_ TATE، Georges: 1992، Les campagnes de la Syrie du Nord، tome 1، Librarie Orientaliste Paul geuthner، Paris.
51_ TCHALENKO، Georges: 1953، Villages antiques de la Syrie du nord، vol 1، Geuthner، Paris.
52_ TSAKIRGIS، Barbara: 1989، the Decorated Pavements of Morgantina I: The Mosaics، American Gournal of Archaeology، Vol 93، No three.
53_ VALLAUD، Dominique: 1995، Dictionnaire Historique، Libraire Artheme Fayard.
54_ WILL، Ernest: 1953، Une nouvelle mosaique de Chahba dans، AASIII.
55_ WRIGHT: 1870، a Catalogue of Syriac Manuscripts in the British Museum، London.
56_ ZAQZUQ, Abdurrazzaq: 1995, Nuovi mosaic Pavimentali nella regione di Hama, Million, Roma.
57_ ZAQZUQ, Abdurrazzaq, Piccirillo, Michele: 1999, The mosaic floor of the church of the holy martyrs at Tayyibt Al Imam, LA, Studium Biblicon Franciscanum, 49, Jerusalem.

مواقع الآنترنت:

1_ www.Princeton art museum. Org/collections/objects/29551
2_ http: // www. Dgam. Gov. Sy.
3_ http:\\www.flikr.com
4_ ehama/www.esyria.sy
5_ https//www.Syr-res.com